أفكار

افتتاحية

الأديب والتراث الشعبي

يتحصن الكاتب الطموح بثقافة موسوعية عامة، ويتكئ على معارف متشعبة، ويحتمي بظروف ملائمة تسعفه لإعداد نفسه إعداداً خاصاً ليبلغ مراده، ويرتقي إلى المقام الذي يرنو إليه، ويغدو فناناً أصيلاً ذا باع طويل في حقل إبداعه ومجال ابتكاراته. فالعمل الفني الذي ينوي الأديب ارتياد ساحاته، هو متراكب في طبيعته، يستقيم متسامياً كشجرة وارفة من ثمرات تصورات المؤلف عن العالم وخباياه، وينشأ حصيلة الإدراك الجدلي المتكامل للكون في حراكه الدائم، كما تتجلى فيه وحدة التحليل والتركيب ناصعة متماسكة، تسعى إلى بلوغ نواميس الوجود والواقع.

لا يستطيع الأديب إنجاز هذه الغاية من خلال اقتصار كدّه في الحصول على المعلومات والمعارف الأدبية والفنية والعلمية، وإنما يلزمه الجمع بين تحصيله الثقافي واستغوار مكنونات الحياة وسبل العيش ودمجها في كل موحّد، لتعمل المنظومتان الإشارتان الأولى والثانية سوياً لإدراك مغزى الحياة والوجود. ويبدأ جهد الأديب من اصطفاء خامة عمله من جمع الحقائق وتحليلها، وسبر العلاقة بين الظواهر والأحداث، واستلهام التناقضات الحياتية في حضورها المتكامل، المنفتح على أفق المستقبل.

والكاتب المتمرس المترسّخ في بيئته الوطنية والمتجذر في قوميته الحقيقية لا يكتفي بالاطلاع على الثقافة العالمية والإلمام بالآداب الكلاسيكية، ومقارعة التأثيرات الدخيلة والعدائية، وإنما يجهد للإحاطة بثقافة الشعب وفنونه المتنوعة، لاسيما التراث الشفوي الشعبي الذي خلفه الأجداد في مخزون الذاكرة الجماعية، وحمل في ثناياه هموم الشعب البسيط ومكابداته، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بشتى مصادر حياة الشعب المجتمعية والتاريخية، وبكل ألوان فعالياته ونشاطاته في العيش والعمل والإنتاج، وكان المعبر الحي عن تطلعاته وأحلامه في حياة كريمة وعيش رخي، وانتصار الخير على الشر، واستقامة العدالة ورفض للقهر والظلم.

والأدباء الكبار في كل الأزمنة يحملون عبء تراث أمتهم، ويسعون إلى استدراجه وإظهاره للأجيال المجايلة واللاحقة.. يقتبسون منه، ويستشهدون به، ويضيئون بعض مشاهد أعمالهم وصورهم من تلافيف أشكاله ومحتوياته المتنوعة، لتصبح أداة حماية ودفاع للأمة، وترسيخاً لأصالتها القومية.

ومن حسن الحظ أن عدداً كبيراً من أدباء وكتاب الجيل المعاصر أخذ يعي أهمية التراث الشعبي، وشرع يتسلح بشيء من مفرداته وصوره وأغراضه، ويستمد من إشراقاته ما يثري أعماله الإبداعية، اقتداءً ببعض أدباء العالم وعلى رأسهم أدباء أمريكا اللاتينية.

لا تقاس مكانة الكاتب بمقدار ارتقائه بالوعي إلى مستويات عليا حسب، وإنما أيضاً بمدى اختراقه للأشكال الأولية للوعي الإنساني واستجلاء دواخلها، وبث الروح في الطبيعة، وتدشين بناء صوري مخصوص قائم على تعالق الإنسان بالطبيعة وبالتيار الفولكلوري الحصين؛ مما يستوجب ولوج الكاتب إلى عالم الأشكال التاريخية البدائية والأولية للوعي الإنساني،

ودمج الحياة الفعلية برسم السيرورات التاريخية والمجتمعية الدرامية المعقدة، واستسقاء عروقها بنبع من العناصر الفانتازية، بحيث ينجدل العالم الصوري القديم في نسيج السرد، ويصبح قريباً من المعاصرة في إشكالياته وأدوات استقصائه لنفسية الشخصية الأدبية.

يتسم إبداع الشعب بالأصالة... بالقوة والمتانة.. بالكمال والبساطة؛ فإذا تناولنا الحكاية كمثال، نجدها تنير حياة أخرى كانت قائمة وقتذاك، لكنها كانت تفكر وتحلم بعالم أفضل وأكثر عدلاً واستقامة، تنطلق مدوية بحرية وبعزيمة لا تهاب.. إنها شعر خالد، ورائدة في الكتابة لأدب حر مندفع يستثير العقول والهمم، والحكاية تقدم غذاء روحياً ومعنوياً للكاتب يحضه على مقارعة الظلم والطغيان، ويكشف له عن حبكات درامية مثيرة لأعماله وإبداعه. والكاتب النابه يفيد من الأسلوب السردي الجامح والمنطلق في عنان الخيال الذي تتمتع به الحكاية الشعبية، ويضّمن بعض عناصرها الملهمة في أعماله، ويضفي عليها زياً عصرياً، فتبدو كائناً حياً يبث ألقه الناصع لتستنير به الأجيال المعاصرة، ويكون حائط صد في مواجهة التيارات الدخيلة، وحصوناً دفاعية قومية راسخة. ولا بد هنا من التذكير بأن الفولكلور هو بدايات فن الكلمة، وهذا ما يعزز مكانته وارتباطه بالأدب، لأن الخامة واحدة في كلا القطبين، وهي المفردة الشعرية، والغاية واحدة وهي – التأثير على وعي الناس واستثارة مشاعرهم وهممهم. والكاتب في لجوئه إلى التراث الشعبي يسعى إلى الإفادة منه ليساير مجرى الملابسات المعاصرة وتعميق دلالة الإشكالية المطروحة، بما توحي إليه حقائق الفولكلور ودروب إيغاله في النظر إلى مكنونات الوجود وظواهر الكون.

الأدب والفولكلور قرينا الحياة والواقع المتغير.. يتحاوران وينزعان إلى التمهيد لمثل موحدة وقيم موحدة، في مسعى منهما لكشف أسرار الحياة وأغوار النفس الإنسانية. الفولكلور ليس أثراً مهجوراً أو عهدة قديمة بالية، إنه كائن متغير بثبات، تسفحه ملابسات الواقع فيتأثر ويؤثر.. قد تفقد بعض مكوناته الأجناسية بريقها، لكن عناصر أخرى يتضاعف وزنها النوعي في قوامه ومخبوءاته. اللجوء إلى الفولكلور يحرر اللغة من سموها المتعالي، ومن نير العناصر الدخيلة ويمنحها الحرية التامة، ويستثير حميتها لتتجه إلى الينابيع الحية المرتبطة بمفردات الشعب وأمانيه؛ مما يسعف الكاتب في الابتعاد عن الإغراب في اصطفاء الكلمات والتعابير الوحشية غير المأنوسة، أو الإفراط في تقعير اللغة ومخاتلاتها، ويعينه على الدمج العضوي ما بين اللغة الأدبية والخطاب الحياتي وكلام الشعب، حيث يضحي عمله قريباً من اللغة المبسطة في مفرداتها العامة وتراكيبها الإنشائية الوظيفية المسايرة لروح الشعب، ننصت إليها ونستمتع بلحنها المضمخ بالجناس والسجع والقوافي الداخلية، وإيقاعات الخطاب العاطفي، ونستطيب الصور الحكائية والأسطورية التي تدلف إلى نسيج السرد محملة ببناء لغوي متصاعد شعرياً، يقّرب المسافة بين الرواية المعاصرة والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية وغيرها من مكونات التراث الشعبي الشفوي.

الشعرية الفولكلورية- تتيح للكاتب الإفادة من صور التراث الشعبي وأغراضه وبواعثه، وتمنحه طاقة هائلة للتنديد بمخلفات الماضي الكريهة والأعراف الساذجة والعادات المتخلفة التي لا تستقيم وروح العصر، وتحفزه على طرح وجهات نظر متقدمة، والعمل على ازدهارها في ظل علاقات اجتماعية مستجدة وواقع مبتدل جديد. هذه الشعرية تنجد الكاتب في ابتداع أعمال غير عادية وغير متوقعة في حقل الأشكال السردية والأسلوبية، ولا يتوقف تأثيرها عند المجال الثيمي والفكري حسب.

◄ هيئة التحرير

شعرية اللغة في الشعر العربي المعاصر

د. عبد الرحيم مراشدة

" قبل النظر في معنى الكلمات لنتفحصها أولاً على أنها أحداث في العالم المحسوس" (برتراند رسل)

في المفهوم :

أية لغة نقصد؟ إن موضوعة اللغة وعلاقتها بالنص، ومكونات هذا النص، من جهة وعلاقتها بمنشئ النص من جهة أخرى، تشكل مفتاحاً للوقوف على مكونات النص، سواء أكان شعريا أم غير شعري ، لكن النص الشعري له سماته الخاصة، وكيفياته التعبيرية المختلفة عما عداه، ومن هنا يحتاج عند التحليل، إلى أدواته الخاصة الأكثر عمقاً.

اللغة الشعرية، لها سمات لا تشير إلا إليها، نجد أنها على أقل تقدير، تختلف قليلاً أو كثيراً، حسب منشئ النص، ولغة الشعر تختلف بالضرورة عن لغة النثر، وحتى عن مختلف الأجناس الأدبية والإبداعية الأخرى، وإن تداخلت معها.

لقد رأى غير واحد من النقاد، (دي سوسور) وقبل ذلك العرب من أمثال "ابن جني"، أنه يمكن الوقوف على مستويات في اللغة، وقالوا بوجود بعدين للغة، كذلك، فيما يتعلق بالاستخدام والتداول، الأول: يتمثل بالاستخدام الإشاري والآخر بالاستخدام الانفعالي، ومثل هذا الكلام نجده عند (رينيه ويليك وأوستن وارين) عندما حاولا التفريق بين لغة الأدب ولغة الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى، فهما يذكران: "من السهل جداً أن نميز لغة العلم من لغة الأدب"(1)، ويضيفان "إن اللغة الشعرية تنتظم وتشدّ مصادر اللغة اليومية، وأحياناً تنتهكها في سعيها إلى وضعنا قسراً في حالة من الوعي والانتباه.. ولنقل بأن اللغة تقدم له – الشاعر- نفسها شعراً"(2)، ومن هنا تبدو اللغة الشعرية قابلة لامتصاص المعاني المتعددة وتحويلها، وفقاً للقارئين وتعدد مرجعياتهم ويبدو الشعراء في ممارساتهم الإبداعية أكثر ابتعادًا عن الانخراط في اللغة التواصلية والمباشرة، "فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية"(3) على حد تعبير سارتر.

إن هذه الطبيعة لشعرية القصيدة، وأهمية اللغة البانية لها، حملت النقاد العرب وغير العرب، على الالتفات إليها بعناية خاصة، فمنذ المصنفات النقدية الأولى، كتاب الصناعتين مثلا، ومن ثم كتاب الجرجاني "دلائل الإعجاز"، نجد اهتمام جمهور النقاد بالأساليب والطرائق الشعرية الخاصة بالشعر والشعراء، فذهبوا إلى تلمس الخصوصية عند كل شاعر، وأشاروا إلى افتراق شاعر عن آخر في شعره وتنبهوا إلى مدى الخلاف، وخصوصية هذا الشاعر عن ذاك، وابتكروا التوصيفات والمصطلحات المتناسبة مع النص الشعري ومنتجاته الفنية والفكرية؛ فظهر على سبيل، فصرنا على سبيل المثال تعبيرات نقدية مثل: الشاعر الفحل، والشاعر المطبوع، والشاعر الصانع ..الخ، إضافة إلى تصنيفات تقوم على تصنيف الموضوعات، والقدرة على عرضها بوساطة اللغة والأسلوب، فوجدنا قصيدة المدح، وقصيدة الرثاء، وقصيدة الهجاء.. الخ، وأضافوا نقداً متناسباً مع اللوحات الفنية المكونة

باحث وأكاديمي من الأردن.

للقصيدة ، أو المتضمنة موضوعًا معيناً، كما نجد في لوحة النسيب، ولوحة الطلل، ولوحة الخمرة، ولوحة الصيد.. الخ، وبين غير واحد من النقاد من أمثال: ابن قتيبة وابن سلام قبل ذلك، كيف أجاد شاعر معين أسلوب المدح، وآخر أسلوب الغزل ..الخ.

العودة للكتب القديمة توضح لنا كثيراً، من الطروحات النقدية التي راحت تتلمس الفرق بين أسلوب النثر وأسلوب الشعر، أو مدى التقارب والتباعد بين الأسلوبين، والقراءة الفاحصة لكتاب عيار الشعر لابن طباطبا المعروف في الأوساط النقدية والأدبية (ابن طباطبا -322هـ)، في القرن الرابع الهجري تُبين مدى اشتغاله على مسألتي أسلوب الشعر وأسلوب النثر، وكم كانت تشغل مثل هذه المسائل في ذاكرته، وكم ألحت عليه، ولهذا أسهب القول فيها، حتى بلغ به الأمر إلى اعتبار أن الشعر رسائل – قريب من أسلوب الرسائل ، لقوله: "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول" (4) بمعنى أن المتلقي يمكن أن يعيد بعض القصائد فيجعلها نثراً لقرب التناول والعكس، وقبله يمكن أن نذكر مصنف (أبي هلال العسكري-395) في كتاب الصناعتين ويقصد فيه إلى صناعة النثر، وصناعة الشعر، لقوله "رأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملاً على جميع ما يُحتاج إليه في صنعة الكلام، نثره وشعره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده" (5) ونجد أيضاً من الأمثلة على ذلك صاحب المقابسات (التوحيدي، توفي بحدود 400 هـ) يذكر كذلك: "أن في النظم ظل من النثر، وفي النثر ظل من النظم" (6) وبالتالي يبدو أن كل كلام يمكن أن يحتمل شعرية الشعر، ولكن بنسبة ما، ومن هذا الكلام، وربما غيره، نصل إلى نتيجة مفادها: أن هنالك تداخل بين أسلوبي الشعر والنثر، ولم يكن حينها التمييز بين الأجناس الأدبية واضحاً كما هو اليوم، حيث أن من المعايير الأساسية للتفريق بين شعر وشعر، أو بين شعر ونثر، وحتى بين مؤلف وآخر

الطرائق الأسلوبية واللغوية، التي تعتبر منبعًا ثراً لأساليب متعددة، عند الاستعمال، كما كانت منطلقاً للأحكام النقدية على النصوص.

استمرت هذه الأساليب القرائية للنصوص ومحاكاتها حتى عصور متأخرة، تبعاً لمفهومات هذه العصور للغة، ثم بدأ النظر إلى اللغة بوصفها مكوناً أساسيًا ، فاعلاً في النص، وبوصفها أصبحت أكثر تحولاً عن المفهومات الكلاسيكية، أما النظرة الحديثة لطبيعة اللغة الشعرية، فقد اتخذت أبعاداً تتناسب ومفهومات العصر وفلسفته، لم تعد مجرد مادة خام، ومادة لتسمية الأشياء في الوجود والعالم، وتعدت مبدأ الاقتراب من تسمية الشئ وتعيينه.

لعل الفلسفة قد أفادت كثيراً في إعطاء مفهومات جدير بالنظر، فهذا ميشيل فوكو يذكر سبباً لذلك، من حيث أنها "إذا كانت اللغة لم تعد تشبه مباشرة الأشياء التي تسميها، فإنها ليست مفصولة عن العالم، لهذا السبب فهي تستمر في شكل آخر، وتكون مكان الاكتشافات" (7)، ثم يذكر في مكان آخر "ثمة وظيفة رمزية في اللغة" (8)، وقد بلغ الأمر بميشيل فوكو، المطالبة بتحرير اللغة باستمرار، هذا التحرير هو الذي يخدم مسألة الانزياح والانحراف السياقي اللغوي، وبالتالي تجديد تنمية البنيات اللغوية في العالم، ولهذا يقول: "كان من الضروري مثلاً تحرير الكلمات من المضامين الصامتة التي ترتهنها، أيضاً تطويع الكلام وتسييله من الداخل بحيث يمكّن من تمثيل دينامية الحياة" (9).

إن مراجعة بسيطة لأفكار النقاد الحديثة، وعلاقتهم باللغة، تحملنا على ضرورة المتابعة لهذا البعد لأهميته في تطوير الأنماط الشعرية الكتابية والأخذ بيدها إلى الأمام، فما زالت الدراسات التي تتعامل مع اللغة الشعرية في العالم العربي، قليلة وغير كافية، وقليل هم الذين حاولوا البحث في اللغة الشعرية، وأهميتها في إثراء شعرية النص، نذكر مثلاً

إبراهيم السامرائي، في كتابه "اللغة الشعرية بين جيلين" (10) كما حاول التأسيس لهذه المسألة الباحث علي الشرع في كتاب له بعنوان: "في لغة الشعر" (11).

لماذا اللغة؟!

يطرح الناقد (رومان ياكبسون) في كتابه قضايا الشعرية السؤال: "ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كل أثر شعري" (12) ويجيب بقوله "وللاجابة عن هذا السؤال لا بد أن نذكر بالنمطين الأساسين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف" (13).

القول بالاختيار يحيل إلى مرجعية أساسية في إقامة الشعر والشعرية في النص، وأهم هذه العناصر التي يراها الناقد سالف الذكر، هي معطيات ومنتجات اللغة، بوصفها المعطي العام والمرجعية القبلية على الكلام حسب الفهم السوسيري، وأعنى هنا مسألــة الفصل بين اللغة والكلام (14)، لأن القول بالاختيار يحيل إلى كيفيات الجمع والضم والتأليف للحروف والكلمات في سياق، والجمع بين الاختيار والتأليف سينتج أسلوباً بالضرورة.

لا نريد هنا إثارة المسألة منذ انبثاق الشعر، وإنما نود الالتزام بمعطيات بحثنا، والتركيز على لغة الشعر المعاصر، ذلك أن متابعة تحولات اللغة عبر التاريخ الشعري تحتاج إلى مزيد من الدراسة والجهد، ولا يكفي له مواصفات بحثنا هذا.

إنه لغني عن القول إن شعراء ونقاد عصر النهضة قد التفتوا إلى مسألة اللغة الشعرية وأثر تحولاتها في تحديث الشعر العربي ورفده بدماء جديدة، فنجد الإحيائيين (حافظ وشوقي و محمود سامي البارودي) ذهبوا إلى محاكاة أساليب القدماء، للنهوض بالمستوى اللغوي في القصيدة العربية، بعد أن تهافتت على ألسنة الشعراء والكتاب آنذاك، فحملوا على عاتقهم عبء الإفادة من المعجم اللغوي القديم، إضافة إلى طرائق القدماء في تعبيراتهم، لإعادة الاعتبار للتأسيس اللغوي القاعدي المتين ، بحيث يشكلون منهلاً للانطلاق والتغيير، وبناء على ذلك، تمكنت أجيال أخرى من الشعراء فيما بعد من تقديم مستويات لغوية وتعبيرية أفضل، بعد محاولتها اللحاق بالمستوى الشعري العالمي، وقد قيض الله لهذا الجيل مجموعة من النقاد النابهين واكبوا الحركة الشعرية آنذاك وأذكر مثالاً لذلك، ما حصل على يد جماعة أبوللو والديوان والمهجر، ومن ثم جماعة شعر حيث هولاء تمكنوا من استيعاب كثير من الظواهر النقدية والإبداعية.

لقد مضى هذا الجيل إلى تطويع الأبعاد اللغوية والتقنية في القصيدة العربية، ولعل الظواهر والمناهج الغربية التي شاعت، لا سيما المتعلق منها بالدرس اللغوي، حيث ظهور علم الدلاله واللسانيات وفقه اللغة ..الخ لا يمكن تجاوزه، عند الحديث عن التحولات التي أثّرت في بنية اللغة الشعرية العربية وغير العربية.

بعد عصر النهضة، لم يعد الشعر يفترق عن النثر بمعيار الوزن والإيقاع والقافية، كما كان شائعاً، على الأغلب في عصور ما قبل النهضة، لأن هذا التوجه بات شكلياً وسلبياً إن اعتمد اعتماداً متسلطاً على النص الشعري، "لقد بات التمايز الشكلي غير وارد عملياً اليوم إذ فقد الشعر في كثير من الحالات العديد من مكونات الإيقاع والوزن والقافية، بل فقد أحياناً الحرارة، كما تحرر بوجه خاص من الخطابة، لكنه بهذه السمة الأخيرة، على وجه التحديد، يتميز من جديد عن الفكر" (15)، ومن هذه الرؤيا المختلفة ظهرت كيفيات تعبيرية شعرية تتوازى والأبعاد العميقة لها، صار العمل الشعري المعاصر بمثابة "الرهان المتجدد أبداً: المخاطرة بالتغيير بوساطة اللغة" (16).

أضحت اللغة في النص الشعري الحاضنة لمستويات التعبير والأساليب والقضايا التي ينطوي عليها النص الشعري، "حيث يُظهر الشكل أو الأسلوب روح الأثر الأدبي ويحدد العقلية التي

أثر القصة المترجمة في القصة العربية

القصة العراقية نموذجاً

عواد علي

اختلف الباحثون في نشأة السرد القصصي العربي الحديث؛ فمنهم من تحمّس لأصله العربي، ورأى أنه وليد الموروث السردي أو الحكائي القديم واستمراراً له، مثل القصص التاريخية، و"ألف ليلة وليلة"، و"المقامات"، و"كليلة ودمنة"، وحكايات البخلاء في كتاب الجاحظ، والسير الشعبية، و"رسالة الغفران"، و"حي بن يقظان"، و"التوابع والزوابع"، وغيرها، ومنهم من نفى وجود أية صلة بينه وبين ذلك الموروث، وذهب إلى أنه وليد الاحتكاك بالغرب، والتعرّف إلى نتاجه القصصي وترجمته إلى العربية.

ولأن هذه الدراسة لا تهدف إلى استئناف السجال حول مرجعيات نشأة السرد القصصي العربي الحديث، بل إلى الوقوف على أثر السرد القصصي المترجم فيه، فإنها ستركز على مجموعة من التيارات أو الاتجاهات، أو "المجرات" السردية العالمية، كما يصطلح عليها القاص محمد خضير، التي تأثرت بإنجازاتها القصة العراقية منذ بداية ظهورها في النصف الأول من القرن الماضي إلى الآن. وما دامت التجربة القصصية في العراق هي جزء من التجربة القصصية في العالم العربي، وإن حملت بعض الميزات الخاصة، فإن أثر القصة المترجمة فيها لا يختلف كثيراً عنه في القصة العربية.

يجمع العديد من الباحثين في العراق على أن الترجمة من اللغات الاجنبية شكلت الرافد الأساس من روافد تجدد الأساليب السردية وتحولها في القصة العراقية. ومن بين هؤلاء الباحثين الدكتور عمر الطالب، أحد أبرز المعنيين بتاريخ السرد الروائي والقصصي والأدب المسرحي في العراق. يؤكد الطالب في بحث له بعنوان «في تاريخ القصة العراقية القصيرة» نشره عام 1971 "أن القصة القصيرة في العراق كانت أثراً من آثار اللقاء بين الشرق والغرب، ومنذ هذا اللقاء الذي دخلت فيه القصة أدبنا العراقي يستطيع الدارس أن يجد تطوراً في شكل القصة القصيرة، فبعد أن التصقت بالواقع المباشر خلصت للفن الذي يقوم على الصنعة والحرية في اختيار الأداء"(1).. ويحدد الطالب تأثر القصة العراقية في بداية ظهورها في العشرينيات بالاتجاهات الأدبية الغربية كالرومانسية والواقعية، التي تمثلت بالقصص المترجمة والمنشورة في لبنان ومصر، إلى جانب تأثرها بالقصص العربية في هذين البلدين، أما القصص المترجمة في العراق، آنذاك، فلم يكن لها دور كبير في تطور القصة العراقية لأن المترجمين العراقيين كانوا قلة تشغلهم مهام وظائفهم عن الانصراف إلى الأدب، وبعضهم لا يجيد اللغة الأجنبية إجادة

باحث وناقد من العراق.

تامة، أو لا يجيد اللغة العربية ولا يحسن التعبير، إضافة إلى أنه كان يترجم قصصاً مغمورةً يضيف إليها ويوجز حسب ما يهوى(2)، لذا كان للقصص المترجمة في البلاد العربية أثر كبير في تطور القصة العراقية.

الاتجاه لرومانسي:

يصف الباحث الأعمال القصصصية في حقبة الثلاثينات والاربيعينيات بأنها رومانسية مشوبة بواقعية لم تستكمل جوانبها المختلفة، لامساً فيها هوةً بين واقع الشخصية وأحلامها، يمضها الواقع المؤلم ويحزنها ما فيه من قيود وعادات وتقاليد تقف حائلاً أمام سعادتها وانطلاقتها فتهرب من عالمها هذا إلى عالم الأحلام حيث تكسر فيه القيود وتحطم العوائق، لكنها ما تلبث أن تكشف الهوة السحيقة بين الواقع والحلم فتنطوي على نفسها ويدفعها عجزها عن مصارعة الحياة إلى الإغراق في الآلام والأحزان واجترارها. ومن قصاصي تلك الحقبة لطفي بكر صدقي، سليم بطي، عبد المجيد لطفي، محمود أحمد السيد، ذو النون أيوب، عبد الملك نوري، أكرم الوتري، محمود محمد الحبيب، عبد الله نيازي، وليلى عبد القادر، وقد تفاوتت أعمالهم السردية بين القصة القصيرة، والرواية، وما بينهما، وامتلأت بالمصادفات والأحداث الغريبة مع إغراق في الخيال، واهتمام بالأسلوب والألفاظ والتقوقع في داخل الذات، والكشف عن انفعالاتها وآلامها(3). ولم ينج من ذلك إلا بعض القصاصين الكبار في عدد محدود من قصصه الرومانسية، التي حملت سمات فنية ناضجةً ميزته عن غيره، مثل ذو النون أيوب، عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي.

يخصص الدكتور عبد القادر حسن أمين الفصل الثالث من كتابه «القصص في الأدب العراقي الحديث"، الذي صدر عام 1956، ويُعدّ أول كتاب في النقد القصصي العراقي الحديث، لعوامل التأثير الأجنبية في القصة العراقية، فيقف على تأثيرات الاتجاه الرومانسي في القصة العراقية، وعلى قصاصين بالذات مثل: محمود أحمد السيد، صلاح الدين الناهي، وعبد الله نيازي، رغم اختلاف المدى الزمني بينهم، مركزاً على تأثيرات موبسان وزولا وبلزاك عليهم، وعلى بعض القصاصين العرب مثل: محمد ومحمود تيمور ومحمد حسين هيكل. ويشير أمين إلى جهد القاص ذو النون ايوب في ترجمة الأدب الروسي عن الانكليزية، وجهود عبد الوهاب الامين، أحمد الدباغ، عبد الستار فوزي، شاكر خصباك، نعمان ماهر الكنعاني، وغيرهم. إلاّ أن ذلك لم يمنع أمين من القول إن حركة الترجمة عن اللغات الأخرى إلى العربية في العراق كانت ضعيفة جداً، ومن الممكن عدها على أصابع اليد في السنة الواحدة، وإن تأثيرات المترجمين العرب كانت أكبر وأشمل في عموم الكتاب والشعراء العراقيين(4). وكان من شأن هذا الاندفاع صوب القصة الغربية، أن ضعف أثر القصة المصرية، الذي ظل محصوراً في نتاج الفترة المبكرة من حياة القصاصين العراقيين. وقد أفضى تأثرهم بالاتجاه الرومانسي إلى عدم قدرتهم على مواجهة عالمهم مواجهةً واقعيةً. وفي هذا الصدد يقول الباحث الدكتور عبد الإله أحمد في كتابه (الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية): "لقد أرمضهم (أي القصاصين) واقع مجتمعهم، وآلمهم التخلف الذي يرزح تحته، لكنهم لم يكونوا قادرين على أن يكتشفوا السبل التي يمكن أن تنهض بهذا المجتمع إلى ما يحلمون أن يصل إليه. ومن هنا شابت أعمالهم الأولى في الأربعينيات، في الشعر والقصة، رومانسيةً واضحةً... بحيث لا نكاد نجد أديباً له وزنه في العراق، إلا وكانت بداياته الأدبية الأولى بدايةً رومانسيةً، سرعان ما يتجاوزها، ليستقر على اتجاه آخر، تقتضيه ظروف بيئته، وهو الواقعية»(5). ويلاحظ الباحث في هذا السياق:

1- أن عجز عدد من القصاصين، بحكم ثقافتهم المحدودة، عن إدراك الأسباب العميقة الكامنة وراء التناحر الذي كان يمزق العالم أمامهم في الحرب العالمية الثانية، ويقوده إلى كارثة لم يكونوا يعرفون مداها، ونتائجها على البشرية، كان عاملاً رئيساً في هروبهم من مواجهة المشاكل التي حولهم، وانطوائهم على ذاتيتهم يجترون آلامهم الحزينة، ويتغنون بما يفتقدونه.

2- أن الرومانسية تبرز في إنتاج بعض القصاصين، الذين عرفوا باتجاههم الواقعي، عندما تشتد عليهم قسوة الحياة من حولهم، فيعيشون إحساساً بالمرارة، يحملهم في كثير من الأحيان على محاولة الهروب من الواقع القاسي الذي يعيشونه، والانشغال بخلق أجواء تنأى بهم بعيداً عما يؤلمهم، ويزيد من إحساسهم بالمرارة(6).

الاتجاه الواقعي:

في الخمسينيات ضعف الاتجاه الرومانسي وتصدرت الواقعية، بشقيها النقدي والاشتراكي، المشهد القصصي في العراق، يليها الاتجاه الوجودي، وتيار الوعي أو اللاشعور، بفعل ازدياد نشر الأعمال السردية المترجمة، أولاً، وتمكن بعض الأدباء من القراءة باللغات الروسية والانجليزية والفرنسية، ثانياً. لقد شهدت تلك الحقبة نشاطاً واسعاً في حركة الترجمة، خاصة في سوريا ولبنان، مما كان له أثره الكبير في القصة العراقية، يتمثل في سلسلة عيون الأدب العالمي المهمة التي أصدرتها دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بدمشق، وسلسلة كنوز القصص الإنساني العالمي التي ترجمها منير البعلبكي، ومجموعات القصص والروايات التي أصدرتها دار الآداب، والتي أشرف عليها سهيل إدريس، وقد انحصر جل اهتمامها في مؤلفات كتاب التيار الوجودي في فرنسا، سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار(7). ويعزو الدكتور عبد الإله أحمد ضعف الرومانسية في تلك الحقبة إلى أنها تشحب في الحياة الأدبية كلما تطور المجتمع، ونضجت فيه المظاهر الحضارية والثقافية، ويلاحظ أن هذا الاتجاه لم يعد له حضور في الخمسينات "إلاّ في إنتاج صغار السن الذين لم ينضجوا ثقافياً، أو في إنتاج من ظلت منابعهم الثقافية محدودة، ترتبط باتجاهات فكرية محافظة لم تتح لهم وعياً عميقاً، يمكنهم من استكشاف الواقع، والتعرف على قوانينه، كما يتضح ذلك في إنتاج عبد الله نيازي القصصي"(8). ويُعد هذا الاتجاه، المتأثر بالقصص الواقعية المترجمة عن الروسية والفرنسية والانجليزية، امتداداً، في بعض نماذجه، للاتجاه الواقعي الذي ظهر قبل الحرب الثانية عند ذو النون أيوب ومحمود أحمد السيد، لكنه تخلص مما كان يشوب الواقعية من رومانسية شفافة، تستقي قصص هذا الاتجاه مادتها، حسبما يقول الدكتور عمر الطالب، " من حياة الشعب، وتتناول مشكلات المجتمع العراقي، ومظاهر الفقر والبؤس التي ترزح تحتها الطبقات العاملة وحياة الطبقة البرجوازية الصغيرة، وهي لا تبشر بشيء، ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة، وإنما همها فهم واقع الحياة وتفسيره، وهو فهم وتفسير قد ينتج عنه الخير وقد ينتج عنه الشر. وهي لا تصور واقع الحياة تصويراً تسجيلياً وإنما هي تفهم الحياة والأحياء وتفسرها من وجهة نظر خاصة ترى منها الحياة(9).

كان للسرد القصصي والروائي الروسي (خاصة أعمال شيخوف، دوستويفسكي، وغوركي)، والفرنسي (موبسان، مورياك، وأندريه جيد)، والأميركي (وليم ساroyan) أثر واضح في الأدب القصصي الواقعي في العراق خلال الخمسينيات والستينيات، فقد تأثر بتشيخوف وغوركي، مثلاً، القاص والروائي شاكر خصباك في مجموعتيه القصصيتين «عهد جديد» الصادرة عام 1951، و"حياة قاسية" عام 1959، و"مولود آخر" عام 1955، وفؤاد التكرلي في بعض

قصص مجموعته "العيون الخضر" عام 1957، ومهدي عيسى الصقر في مجموعته "غضب المدينة" عام 1954، وأدمون صبري في مجاميعه "حصاد الدموع" عام 1952، "المأمور العجوز" عام 1953، "قافلة الاحياء" عام 1954، و"سعيد افندي" عام 1957، ومحمود الظاهر في مجموته « درب المراهقات"، وغائب طعمة فرمان في مجموعته "حصاد الرحى" عام 1954 . بل أن القاص والباحث الدكتور ضياء خضير يؤكد أن فرمان مغرم بغوركي في وصفه الواقعي الدقيق للأجواء الشعبية؛ وأكثر أبطاله يتميزون، مثل أبطال غوركي، بطبيعة ساذجة، لكنهم ذوو إرادة قوية إذا فرضت عليهم الظروف الاجتماعية ذلك(10). وتأثر عبد الملك نوري في مجموعته «نشيد الأرض» عام 1954 بدوستويفسكي، وخاصةً في القصة التي تحمل المجموعة اسمها، بل ذهب بعض النقاد إلى أنه أخذها عن احدى قصص دوستويفسكي. وكان نوري قد أتهم بأنه مقلد لتشيخوف، وأنه "سرق" قصته "الصديقتان" من قصة لكاتب إسباني. في حين يرى القاص نفسه "أن زميله فؤاد التكرلي متأثر تأثراً شديداً بشخصيات دوستويفسكي، ولكنه لايلومه على ذلك، فالتأثر بكاتب عظيم مفيد جداً، على شرط أن يجري التنبّه إلى الفرق بين الانبهار والتأثر، فالأول يبعد الأشخاص عن محيطهم، أما التأثر فإنه ينقذ الكاتب من الانقطاع والعزلة(11). وتأثر نزار سليم في مجموعتيه "أشياء تافهة" عام 1950، و"فيض" عام 1952، بوليم سارويان، إضافةً إلى تشيخوف، وهذا ما يفسر اهتمامه مثل سارويان بالحالات الحياتية المبسطة والعلاقات الحميمة. ولعل الحساسية "المرضية" التي كان يعاني منها بطل مسرحيته "اللوحة" (1952) هو من حصيلة هذ التأثر أيضاً. وتأثر فؤاد التكرلي في بعض قصص مجموعته «العيون الخضر» الصادرة عام 1957 بالروايات القصيرة لأندريه جيد، وفرانسوا مورياك، وتمكن ملاحظة ذلك في قصته "بصقة في وجه الحياة"، التي تقوم على طريقة اليوميات، وهي طريقة مورياك في روايته "عقدة الأفاعي"، التي صدرت أول ترجمة عربية لها في القاهرة عام 1947، فالقارئ يحس منذ البداية أن شخصية بطلها تشبه، بشكل أو بآخر، شخصية الأب الصامتة المراقبة الحاقدة في رواية مورياك(12). أما جان دي موبسان فقد تأثر به عدد كبير من القصاصين العراقيين في تلك الحقبة، أبرزهم أنور شاؤل في مجموعته القصصية "في زحام المدينة" الصادرة أواخر عام 1955، ويتضح هذا التأثر في سعي القاص إلى إحكام بناء قصصه، فتحس الصنعة، والحرص على اختيار الألفاظ الدقيقة في دلالتها، والإيجاز في التعبير.

الاتجاه الوجودي:

شاع الاتجاه الوجودي في القصة العراقية خلال عقدي الخمسينيات والستينيات، وامتد إلى الثمانينيات، بتأثير من الأعمال المترجمة لسارتر وكامو وسيمون دي بوفوار، ويظهر ذلك، تمثيلاً لا حصراً، في مجموعتي فؤاد التكرلي «العيون الخضر» و«الوجه الآخر» (عام 1960)، الذي استبطن شخصية الإنسان المثقف الواعي لما يجري له في محيطه، ثم مكوناً السؤال الوجودي عن معنى وجوده وقيمته في الحياة، فكانت الشخصية وعاءً استوعب ثقافته، أي التكرلي، ووضع على لسانها مشكلات المجتمع العراقي(13). ويعود تبني فؤاد التكرلي للفكر الوجودي إلى التأثير الكبير لأخيه (نهاد التكرلي،) الناقد والمترجم، الذي كان قد سبق أخاه في تبني الفكر الوجودي والإيمان به (14)، وعبد الملك نوري، الذي وضع لإحدى قصص المهمة عنوان "غثيان"، ومحمود الظاهر في مجموعته "الممرات" عام 1990، التي يتصاعد فيها الاهتمام بثيمة الاغتراب، ويحتل البحر، وأحياناً النهر، موقعاً خاصاً في عملية الترحال عبر مرافئ وموانئ الغربة المختلفة، كما هو الحال في قصص « أيام الصفر المزدوج « و"الإنسان والرقم " و "الممرات"، ويتعمق الحس الذاتي والوجودي في

قصص أخرى مثل "سنوات الجفاف» حيث يعاني البطل من إحساس مدمر بالإخفاق والإحباط والاستيحاش بسبب العزلة وتأثيرات الاغتراب(15). وفي بعض قصص نزار سليم ضمن مجموعته "زقاق الفئران"، التي كان هاجسه فيها رصد الحياة التي تنقضي، كما لاحظ إليوت، في العيش، وفي الدخول الى زقاق الفئران حيث الموتى فقدوا عظامهم.. كان نزار يحب البحر ويكره الريف والمدينة، الأول بعد أن أقنعه سارتر بذلك، والمدينة لأنها كانت عنده ذلك الكهف الإفلاطوني، وتلك المملكة البودليرية للخطيئة، التي شيّدت من القيعان حسب(16). على أن أبرز من اتضح لديه هذا الاتجاه من قصاصي جيل الخمسينيات هو محمد روزنامجي، فهذا القاص أخذ يكتب منذ أواخر الأربعينيات نمطاً من القصص تتناول موضوعاً يكاد يكون واحداً، مردداً فيها الأفكار ذاتها، ومكرراً أن الحياة عبث، سأم، وتعب، وملل، وجمود، وموت، وخواء، وضجر، وفراغ، وهكذا إلى آخر ما يمكن أن نجده من ألفاظ تدور في هذا المدار، إضافةً إلى ألفاظ أخرى تتصل بها من نوع قلق، غثيان، قيء.. الخ، وهو أمر يمكن أن نجده في عناوين قصصه أيضاً، مثل: "بائع النسيان"، "عبيد الزمن"، "خواء". "شباب ضائع"، " سلطان الفراغ، "بشر وقش وأفكار ميتة"، و"مدفن الفراغ". وهي قصص ليس فيها عمق فكري أو بناء فني حقيقي، وتكشف عن فهم سطحي للوجودية. وتُعد قصة "بائع النسيان" أول قصة نشرها روزنامجي تكشف عن هذا الموضوع، هي قصة "بائع النسيان" عام 1949. وقد أهداها إلى الكاتب محمود العبطة، وذكر في إهدائه قوله "هذه القصة، قصة جيل من شباب هذا الشرق الضارب في بيداء الاضطراب والقلق. وهي قصة مسروقة من الواقع.. أهديها إليك لعل فيها بعض ظلال أحلامنا وآمالنا، ولعل فيها بعد كل ذلك صورة لقافلة الرجال التي مرت كالحلم الفاتن في أجواء الشرق، ولعلها تجعلنا نمعن في التفكير في المصير الذي تقودنا إليه قافلة التافهين!!". وليس في القصة شيء كبير من هذا، فهي تحكي قصة رجل ينتهي إلى أن يكون سكيراً بسبب ما أصاب الثورة الوطنية.. لكن أحد النقاد العراقيين يلمس في قصصه "حيوات وصراعات استبطنتها تجربته الرائدة، وكذلك الكشف عن معطى تجريبي لنمط من الكتابة اتسمت به، والتي عدّها بعضهم نموذجا في التجديد، ليس لأن أبطالها قد تأثروا بثقافات أخرى، وبدوا وكأنهم يحملون رؤى مغايرة للواقع، بقدر ما أن معطى هذا الوعي يمثل انعكاساً لتحولات وجودية عميقة استغرقت الحياة العراقية منذ منتصف الأربعينيات، ناهيك عن خصوصية النمط الفني الذي تحوز عليه هذه القصص" (17).

ليس بعيداً عن هذا الاتجاه اجتذبت عوالم كافكا الكابوسية العديد من قصاصي جيل الستينيات والسبعينيات في العراق، أسوةً بتأثر عدد كبير من الكتّاب في العالم، وذلك لكون هذا الكاتب هو الكاتب الأطول ظلاً، كما يصفه برادبري، ملمحا إلى تأثيره العميق في عدد كبير من الكتاب المعروفين والمكرسين في الغرب. ومن بين هؤلاء القصاصين، مثلاً، جليل القيسي، سركون بولص، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جمعة اللامي، عبد الستار ناصر، محمد عبد المجيد، عبد الاله عبد الرزاق، وابراهيم أحمد، الذين صنف بعض النقاد قصصهم ضمن ما أطلق عليه «الاتجاه التجريبي» المتمثل في السرد الفنتازي، الكابوسي، والغرائبي.

يعترف القاص جليل القيسي بأن قصص مجموعته الأولى «صهيل المارة حول العالم»، الصادرة عام 1968، "شديدة البؤس و التعقيد والكابوسية، ومن هنا جاءت المجموعة وكأنها شريحة كافكوية".. ويعتز القيسي بأن الشاعر اللبناني يوسف الخال كتب، بعد صدور المجموعة، قائلاً: "أشهد ان كافكا عربي آخر ولد في العراق..". ويصف القيسي هذه المجموعة بأنها مكتوبة بلغة غضب هستيري، بلغة بلدوزرات، ومزنجرات، بلغة فيها كلّ حواسه البركانية وهو في صراع

مع تلك الأيدي الوهمية التي تحاول أنْ تسحبه إلى الاستلاب الوحشي، والتلاشي، والهروب من المدينة...

ورغم انحسار النزعة الكافكوية عن كتابات هؤلاء القصاصين في العقود الثلاثة الأخيرة، فإن ثمة قصاصين ما زالوا يتبنونها، ومنهم القاص المغترب محمود البياتي في بعض قصص مجموعته الجديدة «في انتظار الغريب» الصادرة عام 2008، حيث يذكر في مقدمته لها أن شبح فرانس كافكا رافقه نحو عشرين عاماً داخل العاصمة التشيكية براغ، إلى جانب الكاتب الذي يعده شقيق كافكا الروحي صوموئيل بيكيت، فكلاهما يعبران عن المشكلة الجوهرية ذاتها: اغتراب الانسان والوجود الملتبس، والبطل المقهور، الضائع، العاجز، والمعزول كسمكة خرساء في حوض ضيق.

في هذه المجموعة يقدم البياتي تصويراً دائماً للوحدة وآثارها في النفس والجسد، وتصويراً دقيقاً دائم الحضور للخيبات والتناقضات اليومية، وللامور المزعجة والغريبة احياناً التي تلاحقنا، وتقوى هذه الملاحقة عندما نحاول تجنبها(18).

تيار الوعي:

تأثر عدد كبير من القصاصين العراقيين ابتداءً من منتصف الخمسينيات وحتى الآن بتيار الوعي في القصة والرواية، وهو التيار الذي ابتدعه كتاب السرد الجديد في الغرب خلال النصف الأول من القرن العشرين، بتأثير من مدرسة التحليل النفسي، أو نظرية فرويد، وأعمال مارسيل بروست وجيمس جويس، وغيرهما. ويقوم هذا التيار على عدة مقومات منها: المونولوج الداخلي المباشر (يغيب فيه المؤلف، ويجري السرد بضمير المتكلم)، والمونولوج الداخلي غير المباشر (يحضر فيه المؤلف عبر الوصف والتعليق، ويظهر الحكي فيه بضمير الغائب)، مناجاة النفس، والتداعي والاستبطان. ويشعر قارئ قصص تيار الوعي أحياناً شعوراً مباشراً بالاتحاد بأبطالها، على غرار اتحاد المؤلفين أنفسهم. فالقاص والقارئ يدخلان معاً ضمير الشخصية، إلا أن هذه الشخصية هي التي تتكلم لا القاص. والفضاء نفسه يغدو، بأكمله، "حالة نفسية"، فهو مرسوم ومحسوس من خلال مشاعر البطل. وقد ارتبط استخدام هذه الطريقة في الأدب القصصي في العراق، أولاً بعبد الملك نوري، في قصته "جيف معطرة" على وجه التحديد، ومن ثم بفؤاد التكرلي، بحيث يمكن اعتبار ما كتباه من قصص استخدمت هذه الطريقة، العامل الرئيسي في جعلها طريقةً أساسيةً اتبعها بعض القصاصين، خاصةً من كتاب جيل الوسط الذين وجدوا في قصص هذين الكاتبين، وتحديداً قصص عبد الملك نوري التي نشرها في مجموعته الثانية "نشيد الأرض» عام 1954، نماذج مثلى، حرصوا على السير في اتجاهها واحتذائها.

إن استخدام نوري والتكرلي تيار الوعي يكشف عن سعة قراءتهما في تلك الحقبة، وحرصهما على اعتماد شكل فني ملائم يحقق للقصة العراقية، ما لمساه في القصة الغربية من تقنيات فنية باهرة (19). لكن معظم القصاصين الذي استخدموا هذه الطريقة وقع في أخطاء عديدة مرجعها في الأساس، إلى أن هؤلاء القصاصين لم يفهموا حقاً، المقصود بالتداعي، وكيفية استخدامه في بناء قصصهم. ومن هنا نرى أن هذا التداعي في العديد من القصص ليس تداعياً ذهنياً، يحركه مسار القصة وتطور أحداثها، بل هو تداع لفظي، تستدعي فيه اللفظة، التي ترد إلى ذهن البطل مقصودة أو عابرة، لفظة أخرى، أو صورة، أو فكرة، لا صلة كبيرة لها بمجرى الحدث. وقد كان ذلك من أبرز ما وقع فيه عبد الملك نوري في قصصه، واتبعه فيه من تأثر به من القصاصين من جيل الوسط خاصةً(20).

وأحدث نشر أعمال فرجينيا وولف وناتالي ساروت باللغة العربية تأثيرا واضحاً في السرد القصصي، ليس في العراق وحده بل في العديد من البلدان العربية، ومن أبرز القصاصين العراقيين الذين ظهر تأثير هاتين الكاتبتين في قصصهم خلال السبعينيات: محمد خضير، محمود عبد الوهاب، لطفية الدليمي، عبد الرحمن مجيد الربيعي، أحمد خلف، عبد الستارناصر، بثينة الناصري، موسى كريدي، جليل القيسي، محمود جنداري، ديزي عبد الأمير، وجمعة اللامي.

الخيال العلمي:

شهد السرد القصصي في العراق محاولات عديدة في كتابة قصص من الخيال العلمي، بتأثير من هذا اللون القصصي المترجم، مثل قصة رؤوف وصفي القصيرة "غزو من عالم آخر" عام 1980، وقصة "الغريم" لمنير عبدالامير، وبعض قصص جليل القيسي في مجموعته "في زورق واحد" عام 1985 ، وقصة "عنقود الكهرمان" عام 2000 لكليزار أنور، فضلا عن محاولات في أدب الأطفال جاءت على شكل قصص علمية للناشئة مثل "الخاتم العجيب" لميسلون هادي، و"كوكب كريستلا" لصالح مهدي، وغيرها، وهي قصص لم ترتق إلى أفق الخيال العلمي بأسسه المعروفة، كونها لم تقدم عوالم غريبة مبنية على تقنيات وأسس علمية، بل أخذت الطابع العلمي التعليمي، وبدت خالية من الدهشة.

تبدأ قصة "طقس الدوامات الهادىء" لجليل القيسي بداية واقعية، إذ يخرج بطلها قاصداً بلدة مجاورة لمدينته لزيارة صديق، ثم لا يلبث السرد أن يتحول إلى عالم خيالي من خلال ظهور مركبة فضائية مصحوبة بأصوات هائلة، فاسحاً المجال لمخلوقات فضائية لها وجوه مستطيلة عظيمة التكوين للمشاركة في الحدث. وتتميز هذه الخلوقات بكونها مسالمة طيبة، وقد هبطت إلى كوكب الأرض لمساعدة سكانه على واقعهم المرير.

وفي قصة أخرى للقيسي بعنوان "فتاة بلون الفضة"،نشرت في مجلة الاقلام عام 2002، يقدم نمطاً لقصص الخيال العلمي مغاير لبقية قصصه، اذ تبنى الاحداث على اساس رؤية رومانسية، تقترب في بعض تصوراتها من الرومانسية الرخوة التي قدمتها قصص الفرسان في أوروبا، لذا كانت المخلوقة الفضائية فتاةً جميلةً تفوق جمال نساء الأرض، وقد عوضت بطل القصة (السارد) غياب صديقته من الناحية العاطفية والجسدية، فكانت ثمرة اللقاء طفلا (أرضياً/ فضائياً) يرمز إلى تلاقح الحضارات وتداخلها.

أما قصة "عنقود الكهرمان" لكليزار انور، فإنها تبدأ بحدث بسيط يتمثل بزيارة مخلوقات فضائية ذات شكل إنساني لروائية في بيتها، بهدف التواصل الأدبي معها، كونها روائية مشهورة كتبت رواية في ثلاثة اجزاء، وقد لاقى الجزء الاول استحساناً كبيراً في كوكب هذه المخلوقات، مما دفعها إلى زيارة الكاتبة في بيتها لتحصل على الجزأين الباقيين(21).

الواقعية السحرية:

مع نشر الترجمات العربية لقصص وروايات كتّاب أمريكا اللاتينية في النصف الثاني من ثمانينيات القرن الماضي، والتي اصطلح عليها بـ «الواقعية السحرية»، اتخذ السرد القصصي في العراق منحى جديداً يتجاور فيه الواقع المعاصر مع الأسطورة والتاريخ، ويشتبك الحلم باليقظة، مشتغلاً على الوقائع الغريبة التي تخرق منطق الطبيعة والعقل، مغذياً فعل التخييل بروافد خصبة من السرد الميثولوجي والحكايات الخرافية المأهولة بالسحر واللامعقول والرموز الغامضة. وقد أصطلح بعض النقاد على هذا الاتجاه الفني الجديد في الكتابة القصصية بـ «قصة الرؤيا»، استناداً إلى مسوغات فنية وإجرائية، «فمن الناحية الشكلية تبنى معظم هذه القصص بناءً خيالياً، وتكاد تقطع صلتها بالواقع المعيش، وهي في منحاها الخيالي هذا

تطمح إلى تأسيس واقع مفترض تحكمه قوانين وأعراف فنية، كما أن البناء نفسه يحتكم إلى تقنية الحلم، ذلك لأن (هدف قصاص الرؤيا ليس توفير أدلة اقناع بحدوث وقائع وسرد حياة شخصيات، وإنما هو اثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية، بمنظورات البصر الطبيعي»(22). وتمكن ملاحظة ذلك في مجموعة محمد خضير "رؤيا خريف" عام 1995، ومجموعة محمود جنداري "مصاطب الآلهة" عام 1996، وبعض قصص جليل القيسي، لطفية الدليمي، جهاد مجيد، محسن الخفاجي، ميسلون هادي، ناجح المعموري، نعيم عبد مهلهل، وغيرهم. لقد عكست قصص هؤلاء الكتّاب تطوراً في الرؤيا الفنيه لماهية الأسطورة، وطرائق التعامل معها، وأفادت من الشعر والفنون الأخرى، لذا كانت بعض النصوص ملفته للانتباه في خلخلة البنى السردية، وتحطيم التراتبية الزمنية.

الهوامش والمراجع

1- الطالب (د. عمر)، «في تاريخ القصة العراقية القصيرة»، الموقف الأدبي، دمشق، العدد 7 تشرين الثاني (أكتوبر) 1971.

2- المرجع نفسه.

3- المرجع نفسه.

4- حمودي (باسم عبد الحميد)، "القصص في الأدب العراقي الحديث"، شبكة الزوراء الإعلامية: www.alzawraa.net 21/ 5/ 2007.

5 - 6 -7 - 8 - أحمد (د. عبد الإله)، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط2، 2001.

9- الطالب (د. عمر)، المرجع نفسه.

10- خضير (د. ضياء)، "فضاء الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي: بعض اتجاهات الكتابة القصصية والمسرحية العراقية"، جريدة الخليج، الشارقة، 25/ 7/ 2009.

11- المرجع نفسه.

12- أحمد (د. عبد الإله)، المرجع نفسه.

13- النصير (ياسين)، "فؤاد التكرلي وحداثة السرد القصصي في العراق"، جريدة "البينة" الاكترونية (www.al-bayyna.com.

14- العلي (أحمد جاسم)، "فؤاد التكرلي الأديب الذي عاش حياته منسجما مع فكره" جريدة "المثقف" الالكترونية (www.almothaqaf.com)، 5 فبراير 2009.

15- ثامر (فاضل)، "السرد وتصدع البنية الإطارية. قراءة في رواية " تقاطع الأزمنة » لمحمود الظاهر"، موقع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

16- المبارك (عدنان)، " نزار عباس ملح آخر لأرض تبدو غريبة - قاص استدرج الغافلين الي فخ الواقع، جريدة الزمان، لندن، 24/ 3/ 2004.

17- الفواز (علي حسن)، من يبحث عن المبدع الغائب محمد روزنامجي؟" جريدة المؤتمر، بغداد، 18/ 6/ 2009.

18- جحا (جورج)، «محمود البياتي: السخرية واللحظة الكابوس والوحدة وقسمات مختلفة»، جريدة القدس العربي، لندن، 24 تشرين الأول 2008.

19- أحمد (د. عبد الإله)، المرجع نفسه.

20- المرجع نفسه.

21- ياس (خالد علي)، «القصة العراقية.. ومغامرة الخيال العلمي"، جريدة الصباح، بغداد، تموز (يوليو) 2009.

22- الشبيبي (جميل)، "مدخل إلى قصص الرؤيا في العراق"، مجلة نزوى، عُمان، العدد 37، يوليو 2005، ص 65.

مقـــــالات:

- الحكـايـة الـشـعـبـيـة الأردنـيـة في الـعـقـديـن الأخـيـريـن
- مـحـمـود الـشـلـبـي وأربـعـون عـامـاً من مـشـواره الـشـعـري

الحكاية الشعبية الأردنية في العقدين الأخيرين

د.عمر عبد الرحمن الساريسي



تعريف الحكاية الشعبية :

ذكر الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه "الحكاية الشعبية" الصغير من سلسلة المكتبة الثقافية القاهرة، رقم 200 عام 1968. عن الحكاية الشعبية إنها: حكاية أحداث بسيطة تدور حول اشخاص ، في زمن مغرق في القدم، وغير معروف تاريخياً، وقد صنعها خيال الشعب العام، ولم يعرف مؤلفها الأول، وهي تتردد بجزئيات تظل تتداول، وتصدق على أنها حقائق بالرغم من خروجها على الحقيقة العلمية أحياناً، وتنتقل عبر الأجيال والعصور والبيئات، عن طريق الرواية الشفوية.

سأحاول أن أتحدث عن الجهود المختلفة في جمعها ونشرها، على نطاق المملكة الأردنية الهاشمية، بوجه عام وبوجه خاص، ثم أعرض مميزاتها وأنماطها:

أولاً: جهود جمع الحكاية ونشرها في الأردن:

1- ولعل أعمال الأستاذ طه الهباهبه، في هذا الصدد، تكون هي الأبرز، ففي عام 1987 أصدر كتاباً سماه "من يصدق الغيلان"، وقد مزج فيه بين الأصل التراثي لحكايات الشعبية، وبين توظيفها توظيفاً حديثاً في الأعمال الروائية، وهذا في رأيه، أفضل من عدم التصديق بوجودها على الإطلاق، ثم أصدر كتاباً (بالاشتراك) عن الوشم، باعتباره مَعْلماً من معالم الفن الشعبي في الرسم على البدن، وما يمكن أن يكون فيه من رسومات موحية بآثار البيئة.

وفي عام 1992 اصدر كتاباً بعنوان "الحكاية الشعبية في محافظة معان"، وقد نشر بدعم من وزارة الثقافة، وهو أوسع كتبه، وفيه جهد علمي مذكور، في عدد النصوص الحكائية التي جمعها وفي الأبواب الثلاثة التي قدم بها، ففي أحدها قام بتعريف الحكاية الشعبية، وذكر مصادرها وأصولها، وتحدث عن رواتها وجمهورها، وفي الثاني شرح عن بنية الحكاية، وفي الثالث شرح عن موضوعاتها بشكل عام. ووقف عند المرأة في الحكاية، وعند الغول والضبع، وقد دوّن في آخر

باحث وأكاديمي من الأردن.

الكتاب عشرين حكاية شعبية قام بجمعها من أفواه الرواة في محافظة معان، وفي وادي موسى، وقد حافظ الباحث على اللهجة الأصلية للمتكلمين في اللغة قدر الإمكان، وصاغ لغة السرد والحكي باللغة العربية السليمة، وقد أصدر الباحث طه الهباهبه كتاباً رابعاً بعنوان: "حكاية شعبية عربية" عام 2004، من منشورات أمانه عمان الكبرى. وقام بجهد علمي كبير، إذ تتبع نص كلّ حكاية شعبية تروى في الأردن، وفي سبعة أقطار عربية أخرى (هي فلسطين وسوريا واليمن والسعودية والكويت ومصر)، وأجرى تحليلاً لكلّ حكاية منها، ثم أجرى تحليلاً لكلّ شخص من شخوص هذه الحكايات على حده، ثم استخرج عناصر الاتفاق، ومن ثم عناصر الاختلاف بينها جميعاً. وفي النهاية نظر في هذه العناصر، وأخضعها للملاحظات الموصلة إليها. وهو في تحليلاته الكثيرة هذه كان يلمّ ببعض عناصر تأثير البيئة على هذه النصوص الحكائية، من مثل كلمة الحجاز على النص السعودي، ومن مثل بعض مظاهر اللطف في التعامل البشري، على النص السوري، ولو استمر في تتبع هذه الخيوط لوجد منها الشيء الكثير.

أمر آخر كنت أود لو أنه بحث عنه، وهو دراسة انتشار الحكاية الشعبية بين البلدان العربية. فقد اثبت الباحث لوناً من ألوان وحدة الثقافة الشعبية في أقطار العالم العربي، وهذا مطلب كبير تحقق في عمله هذا، وقد بقي منه أن يتتبع انتشار هذا العمل بين أقطار الوطن العربي الواحد، وينبّه الباحث إلى أنه كان يفضل أن يدرس حكاياته بناء على منهج الباحث الروسي "بروب" (منهج التحليل الموروفلوجي)، الذي يصنف الحكايات الشعبية في العالم إلى واحدة وثلاثين جزئية (موتيفه).

وأرى إنه كان محقاً في هذه الملاحظات، ولو أنه نظر إلى هذه النصوص بهذا المنظار لأراحه عن هذه التحليلات الكثيرة المتعبة، ذلك لأن الحكاية الشعبية لها نظام وقوام، يحدد مراحل نمو البطل من أول الحكاية إلى آخرها تقريباً، وهذا النظام عالمي في جميع حكايات العالم الشعبية. ولذلك ترى فيها التشابه في كثير من الأحيان، فلو قرأت حكايات في أوروبا أو آسيا فكأنك تقرؤها في بلاد العرب.

هذه الملاحظات لا تمنعنا من القول: إن الباحث طه الهباهبه جاد ومجتهد، وهو على استعداد لأن يبذل جهوداً علمية أخرى في سبيل الوصول إلى النتائج العلمية الكبيرة.

2- جمعت ابنة الاقتصادي الأردني الشهير والمثقف عبد الرحمن بشناق، مجموعة حوارات شعبية عربية، وهي تقطن نيويورك، باللغة الإنجليزية من البلاد العربية الإسلامية، من المغرب العربي إلى حدود الصين، ونشرتها دار بنغوين للنشر، وهي تمثل روح الأمة العربية الإسلامية.

3- أصدرت الباحثة روضة الهدهد مجموعتين من الأقاصيص: الأولى شعبية والأخرى وطنية. وقد استوحت الأولى من بعض كتب فايز الغول "الدنيا حكايات"، وقد صيغت بلغة مبسطة ورسومات مناسبة. أما المجموعة الأخرى فقد أدارتها حول شخصيات جهادية قاومت في فلسطين الاستعمار البريطاني والعدوان الصهيوني، وقد بلغت ست عشرة حكاية، كتبت بلغة مبسطة للأطفال.

4- نشر الباحث عيسى جراجرة عدة نصوص من الحكاية الشعبية في الضفة الشرقية، مثل: مجموعة العصفور يحاول منع انطباق السماء على الأرض، وعشق حتى الموت وحكاية السيارة العجيبة، وحكاية زيد يكشف سر الخراف، وثمانية حكايات وطنية بعنوان: "أردنية تحلم بتحرير فلسطين".

5- ثمة بحث مخطوط الدكتور هاني العمد بعنوان: الحكايات الشارحة للأمثال الشعبية الأردنية.

6- عرفت السيرة الشعبية كسيرة عنترة والهلالية وسيف بن ذي يزن في الأردن بضفتيه، وهي تروى على لسان شاعر الربابة الذي كان يتجول في المدن الفلسطينة الأردنية، من أمثال: الشيخ محمود زقوت، وقد عرفته مقاهي حيفا والرملة والقدس وعمان والزرقاء.

أما فيما يتصل بالضفة الغربية أو فلسطين، فنشير إلى الأعمال التالية:

1- أعمال فايز على الغول. فقد جمع قدراً كبيراً من الحكايات الشعبية، وهو يعمل مدير تربية وتعليم في محافظة نابلس في الستينات من القرن الماضي، عن طريق طلاب المدارس، واستخلص منها ستين حكاية أفرغها في ثلاثة كتب: أساطير من بلادي، والدنيا حكايات، ومن سواليف السلف. وصاغها بلغة عربية رصينة وقد أفدت منها أنا وغيري.

2- ألف الفلكلوري نمر سرحان كتاباً في الحكاية الشعبية الفلسطينية في نحو مئة وثلاثين صفحة في الستينات أيضاً.

3- أعمالي في هذا الصدد:

1- حصلت على درجة الماجستير من آداب جامعة القاهرة عام 1972 ببحث عن الحكايات الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ونشر في بيروت عام 1980، وقد اشتمل على دراسة وتحليل نصوص.

2- عام 1985 طُبعت نصوص بهذا العنوان نشرته دار الكرمل.

3- في عام 1983 نشرت في رابطة الكتاب الأردنية كلمات في المأثورات الشعبية.

4- نُشر الجزء الثالث بعنوان: "حكايات شعبية من الأردن وفلسطين" عام 1992 بالاشتراك مع بعض الباحثين.

5- كتبتُ بحثاً عام 1992، بهذا العنوان: "الحكاية الشعبية الأردنية"، ونشر في مجلة الفنون – وزارة الثقافة الأردنية، وقد ترجم هذا البحث إلى اللغه الإنجليزية شحدة الفارع في الجامعة الأردنية، وأرسل إلى ألمانيا المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV بالتعاون مع الباحثة الدكتورة: مي أحمد يوسف، في جامعة اليرموك، حيث ترجم إلى الألمانية، ونشر في موسوعة الحكاية الشعبية، التي تصدر في برلين وفي نيويورك، الجزء السابع، 31 ديسمبر 1992، الصفحة 627.

4- أعدّ غسان الحسن بحثاً حول الحكاية الشعبية الخرافية في فلسطين.

5- نشر الباحث رشدي الأشهب بحثاً حول الحكايات والأساطير الشعبية في منطقة الخليل، ونشر في القدس عام 1983.

ثانياً: منشورات أردنية في عناصر فلكلورية أخرى:

نجد منشورات أردنية في المأثورات الشعبيه بعامة، ومنها بعض معالم الفلكلور في الأردن، مثل:

1- قاموس العادات والتقاليد والأوابد الأردنية، وهو قاموس نظمه على حروف المعجم روكس بن زائد العزيزي عام 1974، أصدرته دائرة الثقافة والفنون الأردنية، في ثلاث مجلدات، فيه الأمثال والأغاني البدوية والعادات والأنساب.

2- أساطير الإغريق والرومان، ترجمه عن الإنجليزية حسني فريز، من تأليف (غويرير)، عام 1976.

3- الطفل في الحياة الشعبية الأردنية، وهو من تأليف: نايف النوايسة، وفيه متابعة لأحوال الطفل في الحياة الأردنية.

4- مجلة الفنون الشعبية، وهي مجلة دورية متخصصة في التراث الشعبي، أصدرتها دائرة الثقافة والفنون الأردنية، عام 1974، وصدر منها ثلاثة عشر عدداً.

ثالثاً: جهود فلكلورية أخرى:

1- جمعت دائرة الثقافة والفنون الأردنية، ما مجموعه 115 ساعة مسجلة على أشرطة مجموعة من الحياة الشعبية والأدب الشعبي، وذلك بين عامي 1968-1970.

2- شاركت الإذاعة الأردنية في بث برامج فلكلورية عدة، منها: المضافات وصور شعبية.

3- بث التلفزيون الأردني برامج كثيرة حول الحياة الشعبية الأردنية، وبث تمثيليات وصور شعبية أصلها من الحياة البدوية، مثل: نمر بن عدوان ووضحا وبن عجلان. وسُجل في التلفزيون الاردني عام 1986 برنامج حول الأدب والأدب الشعبي، في ثلاث عشرة حلقة، شارك فيها الدكتور هاني العمد، والدكتور وليد سيف، وكاتب هذه السطور.

من مميزات الحكاية الشعبية الأردنية:

تكاد لا تختلف كثيراً عن الحكاية الشعبية في العالم العربي، فالبدايات:

- متقاربة - الرجال في هالرجال، في هالعيلة، وحدوا الله.

-النهايات- وطار الطير تمسوا بالخير، وجينا من عندهم ، وسلامتكو.

- عدم الإشارة إلى لزمان، فهو مغرق في القدم، والمكان أيضاً.

- البساطة في سرد الاحداث، والإيجاز.

- تكرار بعض الجزئيات، وبعض الجمل الحوارية.

- تكرار العمل الواحد.

- المصادفات المصنوعة.

أنماط الحكاية الشعبية:

اعتدنا أن نقسمها إلى ما يلي:

1- الحكاية الشعبية الاجتماعية، المتصلة بالماضي والمجهولة الأسماء، وهي تجارب إنسانية.

2- الحكاية الشعبية الخرافية، وتتحكم فيها بعض القوى الغيبية، مثل: الجن والمردة والغيلان.

3- الحكاية الشعبية المرحة، وهي التي يغلب عليها طابع التسلية والامتاع والفكاهة.

4- حكاية الحيوان، وهي التي تتشارك فيها بعض الحيوانات مع الإنسان وكأنها تتعاطى لغة مفهومة واحدة.

5- حكاية المعتقدات، وهي التي تتضح فيها بعض الملامح المنحدرة من أصول دينية ذات علاقة بالعقيدة.

6- حكايات الشطار، وهي حكايات الفشر، ويغلب عليها عناصر الفخر الزائد.

محمود الشلبي وأربعون عاماً من مشواره الشعري

نايف أبو عبيد



حديثي عن هذا الشاعر مجروح أبداً بسبب علاقة طويلة العمر ربطت بيننا منذ سبعينات القرن المنصرم وحتى اليوم، تابعت خلالها مسيرته الشعرية التي بدأها بديوانه الأول «عسقلان في الذاكرة» 1976، الذي استمد عنوانه من سجن أخيه خير في سجون إسرائيل مدة خمسة عشر عاماً بعد أسره إثر عملية فدائية شارك فيها مع ثلة من رفاقه.

لم أتعرف إلى نتاج الشلبي الشعري بقراءة دواوينه التي أصدرها، بل استمعت للكثير من القصائد التي كان يلقيها في الأماسي الشعرية التي تشاركنا في إحيائها على مدى أربعين عاماً، وقلّما كنّا نفترق، ولعلّ أهمها مشاركتنا الفاعلة في مهرجان جرش في السنوات التي ساد فيها الشعر، فكان الشعراء العرب الكبار يتصلون بنا لإدراج أسمائهم في برنامج المهرجان الشعري، الذي طبقت شهرته الآفاق الثقافية العربية لست سنوات متتالية وبنجاح منقطع النظير، وقد ساعدت هذه الكيمياء الشعرية العربية في دفع المسيرة الشعرية العربية بتمازج وتلاقح التجارب الشعرية القادمة من كل جهات الوطن العربي الكبير.

محمود الشلبي مثله مثل أي شاعر أردني استمع وأسمع وأفاد واستفاد، بل عمق تجربته الشعرية خلال سنوات المهرجان المتوّهجة شعرياً.

هذا أمر، أما ما تجدر الإشارة إليه فهو التحصيل الأكاديمي الذي أغنى تجربة الشلبي الشعرية، حيث حصل على شهادة الماجستير وكان موضوع رسالته:«عبد الرحيم محمود شاعراً...» وكان الأبعد أثراً انكبابه على دراسة الصورة الفنية في شعر أبي الطيب المتنبي، حيث كانت هذه الصورة الفنية موضوع رسالة الدكتوراه، وقد انكب الشلبي على تتبع المتنبي وأشعاره بحثاً عن مبتغاة وحسبه ذلك (ومن قصد البحر استقلّ السواقيا...) أليس كذلك؟؟ وهل هناك بحر أعمق وأرحب من بحر أبي الطيب « مالئُ الدنيا وشاغل الناس» ؟؟

شاعر من الأردن.

بعد هذه المرحلة الهامة استوت قصائد الشلبي على عودها لغة وصورة وبناء فنياً مدهشاً، وقد استفاد كثيراً من دراسته المبكرة للفن الذي هجره مستعيضاً عنه برسم الكلمات...

هذه عجالة أضعها بين يدي دراستي الانطباعية لقصائد ديوانه: «سماء أخرى» الصادر عام 2007 ميلادية.

تضمن الديوان اثنتين وثلاثين قصيدة جرى في ثمان منها على سنن الشعراء الكلاسيكية، أي شعراء العمود وإن كتبها ورتبها على نحو حديث ليس (سميترّياً) أي صدراً وعجزاً، وهذا الأمر لا يخفى على قارئ الشعر الحصيف. توزعت قصائد الديوان من حيث المضامين بين المرأة والمكان والوطن، الذي لم تقف حدوده عند أردنه، الذي كتب فيه الكثير، بل تجاوز هذه الحدود الإقليمية فكتب عن العراق ومحنته، كيف لا وهو واحد من شعراء المربد البغدادي لسنوات!!

إذاً ولئلا أطيل سأتناول مقاطع من قصائد تدور حول المرأة والمكان، وهما المحوران الرئيسان للديوان، وأبدأ بالقصيدة التي أصبح أسمها عنوان الديوان «سماء أخرى».

يقول الشلبي:

خَفَقَتْ بقلبِ الوقتِ أُغنيةُ الجهاتِ،

ولامسَتْ قلبي الذبيحَ،

فأَعْشَبتْ دربي.

هنا يفتتح الشاعر قصيدته بمقدمة سردّية ثم يستمر في المغامرة:

جاءَتْ فكانَ لها فضاءٌ خالصٌ

من زُرْقَةٍ شفّافةٍ،

ومُلاءَةٍ بيضاءَ،

تُسْكبُ من ندى الحُبّ.

هذي سماءُ العاشقينَ

تباعَدتْ حتى دَنَتْ ...

وتألَّقَتْ أفلاكُها، حتى غَدَتْ

كقصيدةٍ منْ أعينِ الشُّهبِ.

هذي سمائي أَسْتفيقُ لها...

وأكتُبُ ما تبقّى من سُطورِ صَبابتي

لعيونِها...

وحضورِها في الموقفِ الصَّعبِ.

يتصَاعَدُ المعْنَى إلى شُرُفاتها،

يَمْتَدُّ خَيطُ رؤايَ

نحو نسيجِ أُلفَتِها،

المرايا تَصْطفيها من صَفاءِ مياهِها،

فإذا بها إيقاعُنا الممتدُّ،

بين الأرضِ والأرضِ البعيدةِ،

بين شَرْقِ النَّبضِ والغربِ.

على البحر الكامل أو تفعيلة الكامل أطلق محمود الشلبي عنان مهرته الشعرية ، وجعل لمقاطعها محطات استراحة

دلالتها حرف الباء عندما يتم، لتكون مستراحاً لقارئه عند نهاية سطر وبدء آخر، وهو فيما ذهب إليه يعطي لمهرته العنان، ثم لا يلبث أن يريحها لتواصل مشوارها في مضمار القصيدة بدون إنهاك...

في هذه القصيدة ما يشي بمن تكون بطلتها فهي (سماء) التي ورد ذكرها في أكثر من مكان في تضاريسها الشعرية، وهي وطنه المحتل لقوله:

فإذا بها إيقاعنا الممتدّ،

بين الأرضِ والأرضِ البعيدة،

بين شرق النبض والغرب..

ثم يقول في مقطع آخر:

ألقت على الوطن السليب جناحها

مثلَ الغريب..

تبدأ عدسة الشاعر الشلبي بعد ذلك بتقريب المشهد ليحدد مدى سمائه ، فيقول مصرّحاً:

(أَسَمَاءُ) ليس سوى مداك

لكي أراكِ قصيدة في البالِ

أو ترنيمة في الحالِ

أو لغة على شفة السؤالِ

ونجمةً طلت على (عيبال) لم تغبِ..

وعيبال كما تعلمون أحد جبلين في نابلس وأخوه «جرزيم»، الذي تغنت به شاعرة نابلس فدوى طوقان:

«جرزيم شكل حالها وسقاه من خمر الخيالِ..».

وهو – أي الشاعر– محظوظ بها سعيد بمعرفتها، حيث يقول لابنة العشرين ربيعاً:

الحظُّ لي.. ولكِ الأنوثة في أهاب ساحليٌّ

منتمٍ لعذوبةٍ جبليةٍ

ممتدّةٍ بترابكِ الخِصْبِ

ولك امتداد هواي فيكِ

وفي أناي، وفي سواي،

وفي بلاد اشتهي تذكارها،

وحوارها..

إذْ كُلَّما التأمَ الغريبُ مع الغريبِ،

وأَوْمأَتْ هُدبُ الحبيبِ إلى الحبيبِ،

وقالَ لي مُتَلَعْثِماً: حَسبْي!!

والشاعر هنا يذكرنا بما قاله ابن حمديس في صقلية بعد طرد العرب منها:

ذكـــرت صقليـة والأسـى
يُهَيِّجُ في النفس تذكارها

فإن كنت أخرجت عن جنة
فـإني أحـدث أخبـارهـا

وها هو الشلبي يحدثنا أخبار وطن عشقه وعشق غزالاته عشقاً جعل الشعر يسيل على لهاته عذباً طيباً رائقاً..

يعتبر محمود الشلبي واحداً من شعراء المكان المرموقين في شعرنا العربي الحديث، إذ للمكان حضوره البارز في كثير من قصائده الشعرية، وقد كثرت وتعددت في هذا الديوان بالذات. وسأتناول واحدة من هذه القصائد التي خص بها جنوب الأردن، وأدّعي أن لي معرفة بميلاد هذه القصيدة وغيرها، ولذا اخترت قصيدة «أصداء جنوبية» مثالاً على شعر المكان عند الشلبي.

عندما كان الأستاذ الدكتور سلطان أبو عرابي رئيساً لجامعة الطفيلة تكرم ودعانا نحن الشعراء الثلاثة: محمود الشلبي، محمود فضيل التل، ونايف أبو عبيد، لأحياء أمسية شعرية في حرم الجامعة، ولبينا الدعوة، وشاركنا في هذه الأمسية شاعر الطفيلة عارف مرايات، وقد كتب كل واحد منا قصيدة عن الطفيلة، وأعترف بأن الشلبي كان المجلّي في قصيدته هذه. وسأقف عندها شارحاً محللاً آملاً أن أوفق في تبيان الخصائص المكانية في القصيدة (الشلبية):

يقول الشلبي في مستهل القصيدة وبعد الإهداء لأصدقائه الشعراء:

أودعْتُ في ريح الجنوبِ

خرير قلبي عند أطياف الغروبِ

متماثلاً للصحو في مرآة ذاكرتي

وفي لغة المكان،

وصمت (ضانا)،

أسأل الشعراءَ – نبضُ حنينيَ الباقي

وأشرعةَ اللهيبِ

عمّا تبقى من رؤىً مخبوءة في الذاتِ

أو في الذكرياتِ

كأنها بوحُ الحبيبِ إلى الحبيبِ.

هكذا استهل الشاعر قصيدته طبقاً لما كان عليه مشهد الحضور، حيث الجبال السمراء بل قل البرونزية المتصلة بالأفق الملتهب عند رحيل الشمس نحو خدرها قبل حلول جلال الظلام المقبل.. وضمن إطار هذا المشهد المهيب كانت تلوح لنا ضانا وهي تعدّ نفسها لإغفاءة هانئة في حضن الجبال التي تحرسها وتحيط بها إحاطة السوار بالمعصم.

ثم ينقلنا الشاعر على جناح نَسْرِه الشعري المحلّق فوق جبال الهيبة الأزلية الموحية، ويقول:

(-كنا-الثلاثة-) عابرين إلى الحياة على جناح قصيدة،

ومسافرين إلى الجهات،

على ترانيم الجنوبِ..

هذا يُسَرّحُ في المدى أحوالَهُ وخيالَهُ،

ويبثُّ ثانينا تباريحَ المسافةِ في الأغاني،

والهوى...

وأنا أقلّبُ خاطِرَ المعنى على صَدْرِ الفَلاةِ،

أُصَادِقُ الإيقاعَ منتشياً وأُمْعِنُ في الغُيوبِ.

لا شيءَ يوقِفُنا عن اللغْوِ المحَبَّبِ،

عن تأملِ ذاتِنا في الآخرين،

عن الدلالةِ في الكنايةِ،

عن أفانينِ الغوايةِ،

عن تسامي البَوْحِ في ناي الرُعاةِ،

عن التجرُّدِ، والتفرُّدِ، والتشرُّدِ،

والتوَحُّدِ في الخُطوبِ.

في هذا المقطع الشعري الجميل يصف حالنا عند عبورنا المسافات الواقعة على سيف الصحراء، وحاول أن يدخل إلى (جوانية) كل واحد منا برصد دليله التصّرفُ المنفلتُ من صرامة الجدّ المصنّع تصنيعاً مسبقاً، فبدأ بنا واحداً ولم ينس نفسه عندما كان «يقلّب خاطر المعنى على صدر الفلاة « ومما يلاحظه القارئ الحصيف أثر عناية الشاعر بما يعيش في داخله من تأثير المصطلحات النقدية (التصوير بما هو من جنس صناعته) في بناء قصيدته الشعرية حيث يقول:

لا شيء يوقفنا عن اللغو المجبّب،

عن تأمّل ذاتنا في الآخرين،

عن الدلالة في الكناية،

عن أفانين الغواية..

أما قدرة الشاعر على استحضار الإيقاعات الداخلية في القصيدة فهي متجلية في قوله:

.. عن تسامي البَوْحِ في ناي الرُعاةِ،

عن التجرُّدِ، والتفرُّدِ، والتشرُّدِ،

والتوحُّدِ في الخُطوبِ.

ثم ينقلنا الشلبي إلى مشهد آخر حيث يصف صباح الجنوب، فيقول:

لَبِسَ الجنوبُ رِداءَهُ المَنسُوجَ

من ألقِ الضحى،

وملاءةِ الماضي،

وبَثَّ شَكَاتَهُ للريحِ،

فاسْمَعْ ما تقولُ الريحُ للأَضيَافِ،

إذْ وقفوا على الطّفِّ المَهيبِ.

وتنازعوا في حُبِّهِ،

متقاسمينَ ضروبَ فتنتهِ،

ففازوا.. ثم فازوا..

ثم ذابوا في الوجيبِ.

هذا هو الصباح الجنوبي الذي لبس عباءته المنسوجة من ألق الضحى ورداء الماضي، وقد كان للأضياف وقفة تأمل في (الطف) الطفيلي الجميل المندّى، وقد أملى عليهم هذا المشهد الموحي ما قالوه من شعر جميل يستأهله الجنوب الفاتن الساحر، فانتفضت قلوبهم فرحاً بما رأوا وما أسبغ عليهم من وحي ووجد وعشق مثير للدهشة الأخّاذة.

ثم ينقلنا الشاعر بخفّة ورشاقة إلى كروم الطفيلة وحمامات (عفرا) ولا يغيب عن باله أن يعود بنا إلى ماضي الجنوب التليد إلى (فروة) و (الحارث الأزدي)، والأول أمير عربي من جذام في جنوب الأردن، وكان عاملاً للروم فأسلم فقتله ملك الروم وصلبه على ماء عفرا، فكان أول شهيد عربي في الإسلام خارج جزيرة العرب.

أما الثاني فهو الحارث بن عمير الأزدي، وهو صحابي جليل استشهد شرق قرية بصيرا في الطفيلة وضريحه هناك.

وكان رسول الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) إلى الغساسنة، فقتله شرحبيل بن عمرو الغسّاني لخوفه من ضياع إمارته في الجنوب.

بعد هذه الرحلة الشعرية المكانية يعود بنا الشلبي إلى (الاقحوانة)، أي إربد كلي ينضد الأضياف الشعراء المعنى على ريح الجنوب.

في ديوان «سماء أخرى» أكثر من قصيدة مكانية يجدر الوقوف عندها مليّاً، حيث تبرز قدرة الشاعر على تناول المكان تناولاً شعرياً جميلاً من حيث المبنى والمعنى، وأرجو ألا يغيب عن البال أن الشلبي شاعر مجدّد ومتطوّر، وصاحب قول في إحياء مسيرة الشعر التي بدأت تتراجع أمام الفنون الأدبية الأخرى، وفي مقدمتها الفن الروائي الذي استهوى نفراً من الشعراء الأردنيين المجيدين، فغادروا ساحة الشعر، وإذا ما زاروها فهم يعرّجون عليها على استحياء.

في ديوان «سماء أخرى» قصائد رثائية جميلة نجد فيها الصدق الشعري، كما توجد فيه قصائد وطنية أردنية وعربية، ولا يخلو هذا العمل الشعري الجميل الراقي من قصائد تأملية وصوفية تنقل قارئها على جناح الوجد والحب والألفة، التي أصبحت نادرة في هذا العالم المسكون بالمادة المتسلطة القاتلة للروح.

محمود الشلبي شاعر أعطى على مدى أربعين عاماً لقارئيه شعراً راقياً، وكان وفياً للصغار وللكبار، فله دواوين شعرية نذرها لأطفالنا إيماناً منه بأن المستقبل لهم، وهم حملة مشاعل الأدب والعلم في ظلام هذا العصر الصعب.

ولا يفوتني أن أذكر بجملة من القصائد التي لحنت وتغنى بها عدد من المطربين الأردنيين والعرب. ونال بعضها جوائز مهمة كما أن وله عدداً من الأناشيد التي ينشدها طلبة الجامعات الأردنية في المناسبات الجامعية والوطنية.



لوحة للفنان كمال أبو حلاوة / الأردن

الثلاثيةُ الموريسكيةُ

حميد سعيد

(1) الموريسكي

مُطارداً في اللغة الأولى.. وفي القصيدة الأولى

وفي الحدائق البيضِ..

وفي الآلِ..

وفي فردوس عبد اللّهِ

في مملكة الماء.. وفي اليبابْ

مُطارداً في ما رأى.. وما أحبَّ

مطّروداً إلى ما لا يرى.. من حَجَرٍ أو شجَرِ

أدخلَهُ العلقمُ في ما لايُحبُّ

فأقامَ في الخرابْ

* * * * *

تَرتَبِكُ الطلاسمُ التي افتراها.. علّها تنفتِحُ الليلةَ

هذا شجرٌ مُراوِغٌ وخائفٌ

شاحبةٌ ثمارُ هذا الشجر الخائفِ

لم يلتفت الماءُ إليها

لن يُعيدَ الزمنُ الضائعُ ما كانَ على أغصانها..

ولَنْ يكونْ

لاوردُها الغامضُ من قبائلِ الوردِ

ولا أريجُها من الأريجْ

* * * * *

في ماتبقّى من قراءات.. على معارجٍ مُضيئةٍ

تعثّرَ الكلامْ

ونضت الأحلامْ

قمصانَها البيضَ .. ونامت في سريرِ ساحرٍ مُخنَّثٍ

يقطفُ منها حين يشتهيها.. الشوكَ

كلُّ إرَمٍ .. تغضُّ طرفَها عمّا ترى..

وتفتحُ الأبوابَ للمدجّنينْ

. . . . . .

شاعر من العراق.

على حدود مدُنٍ مُباحَةٍ.. ل ....

كانَ موقوفاً.. مُحاصَراً.. مشْتَبَهاً به..

كأنّهُ الطاعونْ

يسألُ الموظَّفُ المجبولُ من طينِ محاكم التفتيشِ..

مَنْ هذا الذي يحملُ في إهابهِ.. أندلساً أخرى..

المُكَلَّبُ الأزرقُ.. مثلُ باذنجانةٍ عتيقةٍ

يشمُّ ما تبقى من قصائد العشقِ..

كما الأفيونْ

يغيبُ ما انتهى إليه العاشقون .. منْ مَواسمٍ

يغيبُ عنها.. الشَبَثُ البريُّ والسَذابُ والآسُ..

ويحضرُ الرمادْ

عاصفةٌ من كذبٍ أسود.. أو كالكذب الأسود..

في قيامةٍ عجفاءْ

تغدو الأراجيفُ بلاداً..

ويكون المُرجِفونَ من أولي الأمرِ.. القضاةَ والشهودْ

بينَ رواقينِ من الشوكِ.. مضى

لا أحَدٌ في هذه المفازة الملحيَّةِ البلهاءْ

أوقفَهُ الرثاءْ

شارَكَهُ كتابَهُ المخبوءَ.. بين السينِ والسورَةِ..

بينَ السرِّ والسُرى..

شاركهُ القراءةَ البيضاءْ

* * * * *

أَوقَفَهُ الرثاءْ

على حدودٍ.. نَزَلتْها ذاتَ ليلةٍ..

عاصِفَةٌ رعناءْ

بينَ الضَحِكِ المَحوِ والبكاءْ

تَقْتَرِضُ السَماءْ

غَيْمَةً..

وقمراً..

ونجمَتين..

وجُنْدُباً مُذَهّباً.. وحَدْأةً..

تُؤثّث الفضاءْ

وتُقيمُ مُدُناً رمليّةً.. ستبقى في انتظار الماءْ

. . . . . .

من أرجوان اللغةِ المرتبكهْ

من فضَّةِ القصيدةِ المُشْتَبكهْ

يُطِلُّ السيِّدُ الجَليدْ

يُخْبِرُهُ بموتِ صاحبِ البريدْ

واعتزالِ حارس القرنفلِ.. الأعمى

أعمى وفي....

فَلْتُعْطِهِ ما شاءْ

في كلِّ بيتٍ من بيوتِ مُدُنٍ كانتْ..

تُقيمُ كربلاءْ

* * * * *

مُطارَداً في صمتهِ..

وسَمْتهِ..

في مُدُنٍ يلِجُها القاتلُ والخاتلُ.. والقوّادُ والقرّادُ..

والمراوِغُ الصخّابُ..

. . . . . .

وكانَ مطروداً من الغيابْ

شاركَهُ الماضي الذي صارَ بعيداً..

مَوْتَهُ..

فما فازَ من الغنيمةِ السوداء .. بالإيابْ

(2) من أوراق الموريسكي

ليس لي لغةٌ..

أستطيعُ بها وصفَ ماكانَ

أو ما أشاهدُهُ .. حينَ أغدو وحيداً

مذْ تركتُ القُرُنفُلَ.. مُكْتَئِباً

صرتُ شيخاً..

وما عُدتُ أَفتَحُ نافِذَة يدْخُلُ النومُ منها..

إلى حيثُ كُنتُ أقيمُ..

ولا حُلُمٌ.. يتخطّى الفضاءَ النُحاسيَّ..

ينزِلُ بيتي..

وما أتَخَيَّلُ من زمنٍ نَثَرَتْهُ الثواني..

على صَفَحاتِ كتابي

. . . . . .

لَمْ أَعُدْ أَتَذَكَّرُ ما كانَ بينَ الحديقَةِ والبيتِ..

منْ أُلفَةٍ

لَمْ أَعُدْ أَتَذَكَّرُ أَلوانَ لوحةِ آلَ سعيد في الصالةِ المغربيَّةِ

أو لوحةَ الفَجَرِ الداخلينَ في الأخضرِ.. في غرفة الضيوفِ

كُنْتُ احتَفظتُ في دُرجِ مكتبتي..

بقصائدَ مَخْطوطَةٍ .. للحُصَيريّ

أَينَ هي الآنَ؟

هلْ غادرَتْ سُفُنُ الشعراءِ.. مَوانئَها الضَيِّقةْ؟

لَمْ أَعُدْ أَتَذَكَّرُ..

أَيُّ القصائدِ تلحقُ بي وتُشارِكُني الليلَ..

وأَيُّ القصائدِ..تَهجُرُني مُذْ يَحُلُّ المساءْ ؟

. . . . . .

سَأُحاوِلُ أَنْ لا أَرى أَحداً

وأُقيمُ بعيداً عن النومِ.. كيْ لا أَرى حُلُماً في منامي

وأُحاوِلُ..

أَنْ لا أرى صفحات الوفيّاتِ.. في صحفِ الصباحِ..

كَيْ لا أُضيف إلى مُعجمِ الراحلينَ.. أَسماءَ أُخرى

وأَنسى ضجيجَ المدينةِ.. كيْ لا تضيع القصيدَةُ..

كانت الريحُ..

تدعو المياهَ في آخرِ الليلِ..

إلى جَنَّةٍ وارِفةْ

فَتُفارِقُ شطآنها .. وتُفارِقُني..

وأَظَلُّ قريباً من العاصفةْ

. . . . . .

في انتظار.. ما لَمْ أكنْ أَتذكَّرُهُ

كُنْتُ أُصغي إلى ما يُقالُ لَهُ....

لَمْ أَعُدْ أَتَذَكَّرُ.. ماذا يُقالُ له !

ورأيتُ.. ما يُشبهُ البلادَ التي تخيَّلتُ..

لَمْ أَتخيَّلْ بلاداً

وأَسعى.. كما نملةٌ إلى بيتها.. أَتَخَيَّلُ بيتي

أُحاولُ أَن أَتَذَكَّرَ ما كانَ في البيتِ..

من كُتُبٍ ولُقىً وتماثيلَ..

من صُوَرٍ وخُطوطٍ.. ومن شَجَرٍ

يومَ كانت النخلةُ البابليةُ..

تستبدلُ الرُطَبَ الجَنيَّ.. بضحكة جارتها الصاخِبةْ

. . . . . .

كُلَّما مَررتُ بمقْبَرَةٍ..

عادَني.. ما يُعيدُ إليَّ الشجى

مَن سأسأَلُ عنها..

ومَن ذا الذي سوفَ يسأَلُ عنّي؟

أتوقَّف عندَ القبورِ القصيَّةِ..

أبحثُ عن بعض شاهدةٍ.. علَّني أُكْمِلُ ما تآكَلَ منها

وأقرَأُ ماغابَ عَنّي

أُجمِّعُ.. من صفحاتٍ مُغَيَّبَةٍ

ما يُعيدُ إلى الموت.. ماكانَ من عِفَّةٍ

ويُعيدُ إلى المقبرَة

سَمْتَها.. حيثُ تجتمعُ العائلة

. . . . . .

في مُلحقِ الجريدةِ الأدبيِّ.. فاجأهُ شارعُ القرنفُلِ..

فارتابَ مما رأى.. وتساءَلَ..

كيفَ استطاعَ المصوِّرُ أن يتحاشى الشذى..

ويُغَيِّبُ عنهُ الغناءَ؟

وتساءَلَ..

هل هذه الحجارةُ بعض بقايا المُسَنّاة..

ثُمَّ تساءَلَ..

أينَ البيوتُ التي تتدثَّرُ.. بالنخلِ والتينِ؟

هذا مَساءٌ حزينٌ

ثُمَّ طَوى ما تذكَّرَ من شارع القُرُنفُلِ

حينَ طَوى ملحقَ الجريدةِ الأدبي

. . . . . .

عَبْرَ زجاجِ مقهاهُ..

كانَ يُراقِبُ.. مالا يُرى..

وتَذَكَّرَ..

مَنْ راقَبَ الناسَ ماتَ هَمّاً

مُعَلَّقَةٌ في الدكاكين

لقد كانَ يَقرأها .. كُلَّما عَبَرَ السوقَ في الطريق إلى المدرسة

فَيَخشى مُراقَبَةَ الآخَرين..

ما عادت المدينةُ تشغلهُ بنداءات باعتها..

وصورة بنت المُعَيدي.. ×××

أو ما يُقال عن خطفها.. في ليالي الدواوين

ماعادت المدينةُ..

. . . . . .

رُبَّما ستكونُ لي لغةٌ..

أَستطيعُ بها وصفَ ما سيكونْ

كُلُّ شيئٍ ذوى.. الحدائقُ والماءُ والضحِكُ الأبيضُ..

لمْ يبقَ إلاّ الظنونْ

رُبَّما .. أَجِدُ المُعْجَمَ المُغَيَّبَ..

حتى إذا ماكتبتُ إليها..

ستَفهَمني وتُشارِكُني في المتونْ

رُبّما.. ستُرافِقُني ، حيث أبدو كما ظنَّ بي شُرُطيُ الحدودِ..

مُلتبِساً

رُبَّما.. تفتحُ البابَ لي.. فأراها..

ويُرَحِّبُ بي.. ماؤها وبساتينها وقراها

(3) زمن آخر.. للموريسكي

الى عبد الكريم الناعم.. صديقاً وشاعراً

يرتابُ مما خبَّأ الولدُ الحيِّيُ..

في نفسهِ..

ويُعيدُها في غَفْلَةٍ مما تعوَّدَ أن يقولَ..

لكي يرى ماكانَ.. في أوراقِهِ الأُولى

ويسمعُ ماتوارى من مقولات الحقولْ

يُريبُهُ..

ظمَأُ المياهِ وما ادعتْهُ الريحُ من دِعَةٍ

وما أخفى من الليلِ.. الأفولْ

يرتابُ من مدُنٍ تَشكُّ به.. وأُخرى تَدَّعيهِ

تُريهِ..

فتُنْتَها..

لتَحْمِلَهُ إلى مَحْوٍ يَطولْ

. . . . . .

من مَخْبِسيهِ..

تَجَنُّبِ الزمنِ المُراوِغِ.. وانتظارِ قصيدةٍ أخرى

رأى..

ما لا يرى الرائي

تَعَثَّرت المنازلُ بالمنازلِ.. والقوافِلُ بالقوافِلِ

ليسَ ثمَّةَ من طريقٍ..

باتجاهِ رُلى..

وما انفتحت على الأرضِ الفُصولْ

رأى..

ما لايرى الرائي..

كأنَّ الثلجَ ذئبٌ غامضٌ.. يدنو

وتنغلقُ الشعابْ

لانجمةٌ تُدْنيه من ضوءٍ تباعدَ

لاخليلُ..

ضاعِ الدَليلُ..

وتغيَّبَ الحُلُمُ الجميلُ

. . . . . .

في غير موعدِه..

سَرى الشَجَرُ المُريبُ

أَوَ كان يتبعُهُ إلى.. ماكانَ يَحْسَبُها خيامَ بني أبيه؟!

وقد رآها..

في ريبَةٍ مما يُحيطُ بها.. ومما أنبتَ الحجرُ الغريبُ

. . . . . .

مُدُنٌ..

تكادُ تضيعُ بين متاهةِ الفوضى..

وتيه التائهينْ

تتداخلُ الأصواتُ في لُغَةٍ تفرُّ حروفُها منها..

فتغترِبُ المعاني.. ثُمَّ تغتربُ السنينْ

ماكانَ في زمنٍ .. تَغَيَّبَ

يَنْزَعُ الفلواتَ عن أوهامه البيض البريئةِ..

أو يُجَرِدُها من العبث الجميل

من أنفها .. مَسَكَ الثواني.. ثُمَّ أطلقَها..

فما عادتْ إليه

ومَضَتْ.. إلى نَهْرٍ تُخاصمُهُ المياهُ

تَوَّهمَتْ مُدُناً مَمَوَّهةً.. تُساكِنُ ضفتيهْ

. . . . . .

مَرَّتْ بهِ.. ما يُشْبِهُ امرأةً تَوَّهمَها

فيسألُها..

أما كُنّا مَعاً ؟

من أنتَ ؟

مَنْ ؟!

حتّى إذا ابتعَدَتْ.. تَساءَلَ

من سيعرِفُهُ.. ولّمّا تخرجُ المدُنُ التي عرفتهُ..

من هذيانها..

وشجارها..

يتَمَدَّدُ الفولاذُ في أشجارها

ويمُدُّ وحشٌ لاتراهُ..

يدَيه في أحجارِها

. . . . . .

كانَ الجليدُ يُعيرُهُ حُلُماً.. فهل رَحَلَ الجليدُ؟

ومات عبدُ اللّهِ.. وانقطَعَ البريدُ

من أيِّ مُفْتَتَحٍ.. سيبدَأُ ؟

كُلُّها انغَلَقَتْ..

ومن صفحاتها انتُزِعَ النشيدُ

في هذه الفلواتِ..

تَنْفَتِحُ المتاهاتُ..

القِراءاتُ المُضيئةُ.. أطفأتْ سُرُجَ الكلامْ

ومضتْ إلى المحوِّ من صفحاتها..

لِتَلُمَّ..

ما أتمنتهُ يوماً في مُدَوَّنةِ المرايا..

قبل.. أن يدنو من المَحْوِ من صفحاتها البيض..

الظلامْ

ماذا سيقرأُ.. إن هذا المحْوَ ما أبقى..

على رُقُمِ البلادْ

من شمس حِكْمَتِها..

وأسلَمَها.. إلى المُدُنِ الرمادِ

. . . . . .

رأى..

ما لايرى الرائي

القُمامَةُ تَدَّعي نَسَباً إلى ذات العمادِ

رأى..

ما لايرى الرائي

أما نسبوا الحريرَ الموصليَّ.. وقد غدا أثَراً..

إلى شوك القَتادِ؟!

رأى..

ما لايرى الرائي

الجرادْ

أقامَ مأدُبةً.. ليأكلَ بعضُهُ بعضاً

أيغدو ما رأى.. وَطَناً ؟

ستَقْتَرِبُ الظنونُ من الظنونْ

ويَعيدُ ما أهداهُ من قبلُ الجنونُ إلى الجنونْ

. . . . . .

في كلِّ منعطفٍ ستسألُهُ القصيدةُ.. أن يُشاركَها صِباها

يَرتابُ منها..

من ضراوتها وفِطنَتَها.. وإيقاعِ الغوايةِ في خُطاها

في كلِّ منعطَفٍ سيسألُهُ مُريدُ

عَمّا جرى..

فيغيبُ في ما كانَ..

يَزْجُرُ ماتداعى أو سيزجُرُهُ.. ويصمتُ

ثُمَّ.. يَدخُلُ ما رأى من صحوةٍ بيضاءَ..

في مَحْوٍ جديدِ

عَـتمَة

أحمد الكواملة

خُذْ ذِراعي
وَتلمسْ
عَتمَة المعنى بِروحِكَ
حَيثُ قلبُكَ
أبيضٌ يَمتَدُ
ما خَطّتْ عَليهِ الكَائناتُ
بأمْسِهَا حَرفَا
وَأضىء بِشَارَتِكَ التي
أشعلتَ لِلغَادينَ جَذوَتَها
ولو أخرجتَ كفكَ
زِدتَ تِيها
لا جهاتٍ تَشِي
إلى دربٍ عَرَفتَ
أينَ الفِرارُ
وأنتَ مُلتَقَمٌ
هَيئ قراطيسَ الندى
وَاكتُبْ بِظُلمَةِ جُبّكَ
السطرَ الأخيرَ
ولا تَقُلْ شَطَطا
يَكفيكَ أنْ
يَنْهلُ مَاسٌ
مِنْ عُيونِكَ
كَي تَرى أُفُقَا
يَعقوبُ مَا في نفسهِ شيءٌ
يَرى
خَلَلَ البَياضِ
ويَنشُقُ العَبَقَا
فاترُكْ لِرُوحِكَ أنْ تَماهى
في الضِيَاءِ الفذِّ
ينداحُ المَدى ألقاً ألقا
خُذْ ذِراعي
حيث ذا النونِ وَلا
تَعدو عَينَيكَ
تَرى
خَلَلَ البيَاضِ مَا بَانَ
مِنْ مَعنىً
ومَا دَقَّا...

شاعر من الأردن.

لستَ ظلّي

ندى ضمرة

يا تُرى ظلّي لَمَحْتُ
أم تَقَمصَنِي الغُرُورُ
عُدّتُ مَخطوفاً من الألوانِ
خفتُ ألمحَهُ أو أرَاهُ
مصادفَةً
كَيْ أدركَ أنّ للظلّ حكايةً
تزدحمُ بالتفاصيلِ
وأنّه ماهرٌ في رَمْي النّردِ
وفي ملامسةِ القططِ
وفي كَيّ القميصِ المخططِ
يُلاحقني مُتخفّياً
لا أعرفُ ملامحَهُ بالضبطِ
صرتُ أختلقُ الحركاتِ البهلوانيةَ
علّهُ يَتركُني مِنْ هذا الفِصَامِ
مِنْ اتّباعي في كُلّ دائرةٍ أدورها
حولَ نَفْسي
مِنْ تَقصّدِهِ في مُرَاقَبَتي
حينَ أتركُهُ وأركضُ في زقاقٍ حَيّناً
كَيْ أراهُ صُدفةً أُخرى
يَسبقني مِنْ جديدٍ..

شاعرة من الأردن.

فأعودَ حَاملاً عَقْلي

خَائفاً مِنْ أنْ أحدّثَ نَفْسِي

فيسمَعَني ويَقتُلَنِي الثقيلُ

عنيدٌ هذا الشيءُ

يُراقصني على ألحانٍ

اختلقَتْها قدمايَ بإيقاعٍ خَجُول

مثلي تماماً هذا الببغاءُ

مَنْ أذِنَ لهُ أنْ يقفَ مصلوباً

في وجهي

ليضيعَني في خيطِ شمعةٍ

ولَمْ أجدْني

لم أجدْني

وكأنّي أبتلعُ شوكةَ الحصادِ

وهو يبتلعني

أنتَ خيالٌ

لا أكثرَ ولا أقل

لن أكترثَ لكَ بعدَ اليومِ

سأمشي

أضحكُ

أبكي

وأكتبُ

لن أراكَ دعني وتقمّصْ شيئاً آخرَ

أنتَ لستَ ظلّي

لستَ ظلّي..

وإنّما وجدتَ كَيْ أكونَ...

غابات الحجارة...!!

مازن شديد

كلّ يوم أرتدي وجهي وأمشي،
بين غابات الحجارة..
كلّ يوم أحتسي كأس المرارة..
وأُغني لطيور لا تطيرْ..
وسراجٍ لا يُنيرْ..
كل يوم يلتقيني الحزنُ،
في الطّرقاتِ،
يغمرني بموجٍ من زَبدْ..
كالظلّ يتبعني ويسألني:
لماذا كلّما أصحو أنام..؟
ولماذا في الظلامْ،
تحت سقف الليل أسري في الغَمامْ..
ولا أرُدْ......!!

* * * * *

كلّ يوم أرتدي وجهي ،
وأمضي في الضّبابْ..
وأصلّي كل يوم للسحابْ..
كي أسلّ الخبز للأطفالِ،
من فُرن الترابْ..
وأنادي للعصافير بصوتي..
كي تُعزّيني وتُغريني بماء النبعِ،
كي يأتي،
فيأتيني الغُرابْ...!!

* * * * *

كلّ يومٍ أرتدي ناري،
وأنهاري،
وأدواري،
وأرحل كلّ يومْ..
أرتدي صبري وصُبّاري،،
وأهتفُ كلّ يومْ:
ـــ منذا يهزّ جذوع نخلي..
ويلمّ لي شملي..
ويُعيد لي نسلي..
من ذا يُبدّلني بحُلمْ...؟
فيجيئني صوت من الأعماقِ،
يصرخ بي:
يا أيها المدفون تحت الثّلج،
قُمْ...!!

شاعر من الأردن.

عَدَم

سعيد يعقوب

أَقْبَلْتَ مِنْ عَدَمٍ يُفْضِيْ إلى عَدَمِ   وَأَنْـتَ بَيْنَهُمَا وَقْفٌ عَلَـى الأَلَمِ
أَشْوَاقُ رُوحِـكَ أَوْهَـامٌ مُمَزَّقَةٌ   ذَابَتْ عَلَى مُقْلَةِ الأَوْجَاعِ كَالْحُلُمِ
وَاللَّيْلُ يَسْخَرُ بِالأَحْـلامِ وَادِعَةً   لِمَا يُعِدُّ لَهَا مِنْ سُـوءِ مُخْتَتَمِ
وَالفِكْرُ يَعْبَثُ كَالأطفَــالِ يَجْهَلُ مَا   يُخَبِّيءُ الغَيْبُ مِنْ أَحْقَادِ مُنْتَقِمِ
فاطْوِ الشِّــرَاعَ وَلُذْ باليَأْسِ إنَّ بِهِ   لِلنَّفْسِ مَنْجَىً يَقِيْ مِنْ مِخْلَبِ النَّدَمِ
وَحُدَّ مِنْ شَوْقِكَ الضَّارِيْ فَكَمْ قَتَلَتْ   يَدُ الطَّعَامِ الذيْ قَدْ طَابَ مِنْ نَهِمِ
حَرْبُ الحَيَــاةِ سَوَاءٌ فِيْ نِهَايَتِهَا   مَنْ مَاتَ فِيْ فَزَعٍ أَوْ مَاتَ فِيْ شَمَمِ
مَصيرُ مَنْ بَاتَ يَشْقَى مِنْ مَصَائِبِهَا   مَصيرُ مَنْ بَاتَ مُعْتَادَاً عَلى النِّعَمِ
وَمَا جَنَيْتَ كَمَــا لَمْ تَجْنِ مِنْ مُتَعٍ   وَمَا بَلَوْتَ كَمَا لمْ تَبْلُ مِنْ سَقَمِ
فَــلا تَثِقْ بِسَنَى الآمَالِ مُغْلَقَةٌ   كُلُّ الـدُّرُوبِ وَتَشْكُو عِلَّةَ الصَّمَمِ

شاعر من الأردن.

لا فَرْقَ مَا بَيْنَ مَهْـــزُومٍ وَمُنْتَصِرٍ   فَفِيْ النِّهَايَةِ كُلٌّ مَحْضُ مُنْهَـزِمِ

الوَهْمُ يَـرْسُمُ لِلأشْيَـاءِ أَخْيِلَـةً   لَيْسَتْ تَقُـومُ عَلـى أسٍّ وَلا قَدَمِ

حَدِّقْ بِرُوحِكَ هــذِيْ العَيْنُ خَادِعَةٌ   كَمْ قَدْ أَضَلَّتْ بَنِيْ الدُّنْيَا مِنَ القِدَمِ

مَن ادَّعَـــى أنَّهُ لِلْحَقِ مُحْتَكِرٌ   فَعَقْلُـهُ عُرْضَـةٌ لِلشَّـكِ وَالتُّهَمِ

وَيَسْتَثِيــرُ كَثِيــرٌ فِيَّ سُــخْرِيَتِيْ   إذْ جَرَّدُوا السَّفْحَ مِنْ قُدْسِيَّةِ القِمَمِ

وَالشَّيءُ مِنْ ضِـدِّهِ يَحْظَى بِقِيمَتِهِ   فَلَيْسَ لِلشَّيءِ لوْلا الضدُّ مِنْ قِيَمِ

فالحُسْنُ كَالقُبْحِ وَالمَـاضِيْ يُمَاثِلُهُ   الآتي وَلا فَرقَ بَيْنَ البُخْلِ وَالكَرَمِ

أنَـا وَأنْتَ كِـلانَـا وَهْمُ خَادِعَةٍ   مِنَ السَّرَابِ بَدَتْ فِيْ بَلْقَعٍ لِظَمِي

فَرَتِّلِ الحُـزْنَ لَحْنَاً فِيْ مَـدَى أَمَلِيْ   وَرَجِّعِ اللَّحْنَ وَهْمَاً فِيْ رُؤَى أَلَمِيْ

وَامْسَحْ بِكَفِّكَ أجْفـانِيْ التِيْ ذَبُلَتْ   وَقُلْ بِحُضْنِ مَتَاهَاتِ الضَّيَاعِ : نَمِ

وَاسْكُبْ عَلَى الجَمْرِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَلْحَمَةً   تَرْثِيْ الحَيَـاةَ وَهَبْهَا ثَغْرَ مُبْتَسِمِ

وَقَلِّبِ الجَمْـرَ بِالقَلْبِ الذِيْ وُئِدَتْ   فِيهِ الأمَانِيْ وَقُلْ : مَا شِئْتَ فاضْطَرِمِيْ

وَخُطَّ فِيْ شَفَةِ الدُّنْيَا بِحِبْرِ دَمِيْ :   إنَّا لَمِنْ عَدَمٍ نَسْعَى إلى عَدَمِ

قصص قصيرة جداً

حنون مجيد

إلى طلعت شناعة""

زجاج (1)

حينما فتح السائق زجاجة نافذته ليلقي بسيجارته على الأرض، وقبل أن يغلقها مرة أخرى، دخلتْ. كان الدخان الخانق ما يزال يملأ فضاء السيارة فاضطربت.. هامت في الفضاء الضيق المغلق وضربت بأجنحتها الرقيقة هنا وهناك، رأت فضاءها الجميل يمتد أمامها، غير أنها لم تستطع النفاذ إليه.

لم تدرك" الهائمة الغجرية" أن ما يفصل بينها وبين عالمها الرحب زجاج.

من أجل عالم أرحب (2)

أرسل إليها رسالته على رقمه الجديد الذي سبق له أن أرسل إليها عليه رسالة واحدة: صباح الخير، وأطيب الأماني بأيام هانئة. لم تمض دقيقة واحدة حتى ردت عليه: شكراً على التهنئة الجميلة، وستكون سعادتي أكبر إن عرفت مرسلها، كل عام وأنت بألف خير. لم يرد على رسالتها ليعرفها على نفسه، إنما ترك لها الوقت طويلاً لكي تتنزه في عالم أرحب.

حينما لا تكون الحياة جميلة (3)

رسم الفنان لوحته.. كانت خطوطها هوجاء وألوانها فاقعة ومضطربة.. أجنحة طيورها مسطحة بلهاء ومناقيرها ضخمة عوج، أما أرجلها فنحيفة كالعيدان، تقف على أطراف شجيرات ذابلة..

أخيراً وهو يتأملها دونما شغف بها قال:

-عندما لا تكون الحياة جميلة تخلق صوراً كهذه.

توافق (4)

يراقبه الرجل العجوز من فتحة الباب يتشمم رائحة طعام.. يفتش حواليه ثم يتسلق جسد برميل القمامة ليستوي عليه.

يتحسس بأنف مرهف مرتجف رائحة الطعام القريب فيدور حول فوهة البرميل، ثم يدور ويدور ليجدها مغلقة بإحكام.. يهبط الأرض خائباً مخذولاً ويولي الأدبار.. كان العجوز الرابض على كرسيه في المطبخ جائعاً ينتظر بلهفة من يستيقظ من نومه الثقيل ليعد له طعام الإفطار.

قاص من العراق.

مهرجان (5)

عندما أدرك أن جنحه قد كسر ولم يعد بمقدوره الطيران، أيقن تماماً أنه إن نجا من ملاحقة الصياد فلن ينجو من صولة ثعلب قادم أو ذئب.

كان حزنه شديداً وخيبته مرة، إذ رفّ له جنح وخذله آخر وهو يرى الطيور تحلق فوق رأسه وتدور وتدور كما لو في مهرجان.

لم تكن الطيور بعيدة حقاً لكي لا ترى من بَعد ريشاً يشق خضرة الدغل ثم يهّوم كالضباب في زرقة السماء.

شيء طريف (6)

لبس أجمل ملابسه وشاء أن يقطع الجسر إلى مقهاه مشياً هذه المرة.. لقد جف دمي وتيبست عضلات جسدي.. دعوني أقطع طريقي على قدميّ فما المسافة إلاّ جسر. في الطريق إليها وعند منتصف الجسر، شعر تعباً يخذل جسده فآثر أن يرتاح قليلاً. أخذ مجلساً وجده بين شحاذين اتخذا مجلسيهما على رصيف الجسر. من بعيد قدم رجل أشبه بالهائم بالإحسان، فتش جيوبه، وأخرج عملة ورقية ضم أصابعه عليها.. تجاوز الشحاذ الأول، ثم إذا اقترب منه ألقاها في حضنه ومضى قائلاً:

- شحاذ نظيف.. يا إلهي إنه لشيء طريف.

تحقيق رغبة (7)

من أمام مجلسهما في مقهى القرية مرّتا، برقين، زوبعتين، إعصارين فشهق وسّر صديقه:

- آه.. ليتني امتلكت واحدة منهما!

لم يرد عليه ، لكنه عدّ عدته، فدعاه إلى الغداء في بيته في اليوم التالي. قال لأخته الكبرى، قدمي أنت الغداء، ثم للصغرى، وأنت الشاي .

عندما تتابعتا تحت عينيه بومضهما الذي بهره منذ أمس، سحب الضيف خنجره من تحت حزامه ووجهه نحو صدره قائلاً: لقد قتلتني يا رجل.

رد عليه: لك الأمان. لك واحدة منهما مثلما اشتهيت، فتوكل فهي عروسك منذ اليوم.

تبرئة ذمة (8)

قبل أن يهبط بكفه على صدره، سأل نفسه، هل يمكن لهذه قليلة الشأن أن تكون احتمالاً من احتمالات موتي، أنا الذي قارعت الكثير من أسباب الموت؟ ولو لم تكن حطت على صدره وعند منطقة قلبه المريض لهوى عليها بضربة شديدة يمحق بها جسدها الهزيل.

بداية كانت مضت تثبت أطرافها وتغرز خرطومها، لكنها لما رأت تردد يده وسمعت اضطراب دقات قلبه، هلعت وقالت، كلا لن أكون سبباً في موت أحد.. سأترك هذا الرجل المريض لحكم ليلة أو ليلتين قد يقضي بعدهما فأكون مبرأة من ذنب له مثل هذا الحجم الكبير.

تلقين درس (9)

في طريقه إلى مسجده مر في السوق.. توقف نظره على فخذ لحم عند قصاب.. قال القصاب يرغبّه باللحم ويدعوه للشراء:

- تفضل .. اشترِ.

رد قائلاً:

- لا املك نقوداً.

أعلن القصاب متوسلاً:

- أمهل عليك.

أجاب مبتسماً:

- أمهل على نفسي.

تعاطف (10)

حطت على صفحة دفتره كالمجنونة تبحث عن شيء مجهول.. جالت على مداها الأبيض الصقيل هائمة برغبة عاتية عمياء.. لم تكن ذبابة بل أصغر منها، رمادية في ميل ملحوظ إلى السواد، لها شبه ما ببعوضة قصيرة .كانت خليطاً من ذبابة وبعوضة في آن . فكر في أن يستوقفها بان يهبها شيئاً لم يعد اللحظة يملك غيره. غمس خنصره في فمه مستخرجاً معه قطرة لعاب حط بها على موقع من الصفحة، وكانت ما تزال تجول بهوس جنوني حتى إذا وصلت القطرة سكنت هناك.. كانت بريئة جداً، ساذجة بل مغفلة لتسكن هذا السكون الغريب. كانت سكرى تمتص اللعاب باستغراق تام، حتى انه لما زودها بقطرة ثانية كادت يده تلامس جسدها الرقيق. عطشانة جائعة، قال، ربما وجدت في هذا السائل الغريب الذي لم تذق مثله من قبل، ألذ ما عرفت من أغذية على الإطلاق.

تلوين(11)

نهض فجأة على فخذ أمه وفتل جسده الصغير إلى الخلف.. سقط نظره عليه يجلس خلفهما تماماً.. انكمش وجهه على ابتسامته وكاد ينعطف عنه.

لم يترك الرجل له فرصة للهرب منه، إذ مضى يداعبه بصمت ويبدي له وداً ليناً حتى انفرجت أساريره ورقت معالمه فاستسلم لمداعبته.

من حقيبته التي على فخذيه سحب مجلة للأطفال فتح الطفل عينيه عليها . لقد بهرته صور الأطفال والطيور والزهور والورود الملونة التي انتشرت على صفحاتها . مضى الرجل يقلب الأوراق الزاهية بتؤدة وهدوء، وكانت الصور زرقاء وحمراء وخضراء تترى وتتلاحق كالأحلام الوردية تحت عينيه الطفلتين .

كان الرجل يطمح إلى أن يلون حياة هذا الكائن الصغير بما يسيح نظره عليه من أشكال وألوان، وكان كلما قلب ورقة وبرزت صورة جديدة أو صورتان اشتدت دهشته وازداد انغماره.

كان ذلك في حافلة كبيرة، ازدحم الناس فيها واختلطوا، لكن ما كان عليه طفل صغير في نحو الثالثة وعجوز في نحو السبعين، هو الفسحة الأكبر لكليهما هذا اليوم.

رغبة (12)

دخل المقهى.. شمل المكان بتطلع الوافد الغريب.. لم يجد هناك سوى رجلين غارقين في لعبة دومينو. ألقى التحية عليهما فلم يردا عليه. ألقى عليهما نظره غضب ثم انقلب عنهما باحثاً عن صاحب المقهى الذي بادره باستكان شاي تتوج فوهته سحابة بخار.

فجأة ولسبب مجهول انقطع لعب اللاعبين. استدار نحوهما بنظرة الغضب ذاتها فألفى السكون قد خيم عليهما ونظرة كل منهما تستقر في البعيد.

مكثا صامتين لحظات ثم ما لبثا أن تبادلا الحديث. ارتفعت أصابع ومالت أيدي، تغامزت عيون واختلجت شفاه، وكان يتأملهما بشغف الواله المسحور، حتى إذا أنهى شرب شايه وأنس إلى لغة إشارية عذبة راقصة دونما صوت أو مماحكة أو ضجيج. سحب خطاه نحو الخارج محملاً بالذنب ومفعماً بالرغبة في أن يكون ثالث الاثنين.

تأجيل(13)

أجل كتابة قصته القديمة، وكان أجل إكمال روايته.. راودته فكرة أن يكتب قصة جديدة وجدها لذيذة وممتعة،

لكن قصة أخرى كانت أطرف بزغت فجأة في ذهنه ففكر في أن ينجزها خلال يوم أويومين قادمين. كان يؤجل ويؤجل، لكن ما كان يطلب تأجيله أكثر من غيره قدوم يومه الأخير، لينجز كل شيء أجلّه.

الساعة (14)

الساعة معلقة فوق رأسه على رف خشب كبير، وهو يراها، على الرغم من قربها النسبي، بعيدة عنه بعداً أسطورياً.. إنها تضرب رأسه وفؤاده ضربات ثقيلة متباطئة، فيبحث، عن وسيلة إليها لم تعد لديه. كل همه أن يحتضنها بيديه ليزيح عنها الغبار الذي ملأ زجاجها وتسرب إلى عقاربها.

لكي ينفض عن جسده غبار الكسل والنوم، وقف على أطراف أصابعه، وشهق بقامته وحلق بذراعيه.. فعل ذلك ثانية وثالثة وكان الرف يقترب وحافته تتدانى ولو كان لأصابعه مجسات قصيرة للمسته.

عند الرقبة المشرئبة والكف المتشنجة والأصابع المتطاولة شعر ألاماً لم يشعرها من قبل.. لقد بذل أقصى ما بمقدوره أن يفعل حتى الآن، في الساعة، كم هي قريبة وكم هي بعيدة في آن.

اجتاحت جسده موجة غضب وأطلقت فيه آخر موجات طاقته، فارتفع كالطائر المشوق وامسك بحافة الرف وتعلق هناك. إنها الآن في مدار يديه أو تكاد، وجهها إلى وجهه وعقاربها بين عينيه.. تحت ثقل جسده الذي كان يتزايد كلما تقدمت اللحظات، اهتز ثبات الرف ومال نحوه فانحدرت معه انحداراً وئيداً أولاً ثم سريعا حينما تخلعت قواعد الرف فسقط الجميع على الأرض. بكل قوة أسرع إلى التقاطها، أحاطها بيدين شديدتين وأوغل نظره في عمقها المغبر .فك غطاءها و شرع يزيح الغبار الذي شوه زجاجها والتف على عقاربها ، ثم جعل يلف نوابضها ليعيد الحياة إليها ويرتب الزمن فيها.. كان يقول، كان ينبغي علي أن أفعل هذا قبل الآن.

ممنوع (15)

في المحطة التي تقع عند منتصف الشوط ازدحمت الحافلة بالركاب. أغلقت بابها الرئيس وانطلقت. ما أن قطعت مسافة قصيرة وفطن طفل إلى انه نسي حقيبته في المحطة السابقة جراء الزحام، حتى هتف:

- أيها السائق، لقد نسيت حقيبتي على الرصيف فأنزلني.

رد السائق وعيناه مثبتتان على الطريق المسور في جانب منه بجدار طويل:

- ممنوع.

تلفت الطفل جزعاً هنا وهناك وتألقت في عينيه دمعتان رأى من خلالهما عيون الركاب مكتظة بالألم لكنها خرساء تحدق فيه، ثم رأى رجالاً عسكريين يحرسون المسافة المسورة ذي فصرخ مجدداً:

- أنزلني هنا الم أقل لك لقد نسيت حقيبتي هناك؟

رد السائق دون أن يلقي نظرة إلى الوراء:

- ألم أقل لك أنه ممنوع؟

واصلت السيارة هادرةً تقدمها للأمام لا تمنعها عن ذلك رغبة الطفل في أن ينفذ من خلال شباك مفتوح، ولا قدرته الوهمية على أن يحطم الباب.

قصة قصيرة:

تجلس في الصف الأخير.. تخرج قبل النهاية

ميسلون هادي

صباح النور تقولها أم الخيطان دون أن يسلم عليها أحد.. وتمد يدها ليد أخرى لا يراها أحد، فيبدو الأمر كما لو كان فعلاً هناك أحدٌ في البيت تسلم عليه.. تتحدث معه عن حقها القديم.. عن خريطة آسيا.. عن مسمار الحائط.. عن تاريخ العالم.. عن مُربَّى التين.. عن شادي وفادي.. عن أحدٍ ظلمها ولم ترد عليه.. أين.. وكيف؟.. لا تتذكر.. تقول فقط: شكراً وألفَ شكر.. ثم تبدأ الكلام مع جميع من غادروا وتركوها مع رائحة القمصان المكوية بالبخار..

- يا شادي.. تعال تعال.. يا فادي.. تعال تعال.

جلست أم الخيطان في الفيء وتساقط رماد سيكارتها إلى الأرض دون أن تشعر به.. الوجه الخالي من الزينة هو قناعها.. لن تستطيع النظر إلى نفسها وهي بلا زينة.. وليس أفضل من ذلك القناع الذي تغلق به الباب على نفسها.. لا تتزحزح من مكانها حتى وإن دفعها الحشد إلى الخلف.. ولا تكرر أخطاءها.. لأنها لا تخطئ.. الكرسي المحدد هو مكانها الذي لا تفارقه.. يتذكر الجميع اسمها ولا تتذكر هي اسم أحد.. تغلط كثيراً بالأسماء، ولكنها لا تدري أنها تغلط بالأسماء.. ليس الأقرباء وحدهم من تغلط بأسمائهم، ولكن الجيران والقطط والبلابل، ولا ننسى الفلاح الذي تناديه بعشرة أسماء في الزيارة الواحدة..

الزعماء وحدهم هم من لا تغلط بأسمائهم، لأنها تعيد خطاباتهم وتحفظ أجزاءً منها.. وكلها كذب.. يقولها رجال كذابون كورق القوبيا.. مقابل نساء نادرات من أول الشهر حتى نهايته.. تسمع شيئاً وتفكر بشئ آخر لحين انتهاء الخيط الأزرق من تثبيت الأزرار البيضاء على الثوب الأسود.. ملهى (ليالي الصفا)، الذي جاور مدرستها الثانوية، كان مكاناً للتخيل والتسكع.. تجلس في الصف الأخير وتخرج قبل النهاية.. وتقطع الخيط الأزرق بنابها المتبقي فوق ناب سفلي.. فتذكرها رائحة الورد بليالي الصفا.. تذكرها بسليمة باشا تغني (يا نبعة الريحان حنّي على الولهان).. فأين ذهبت يا لولو؟ الجرس عاطل والهاتف لايرن.. ترررن ترن ترن.. ولا أحد يرد.. ترررن ترن ترن ثم ترد على نفسها:

- منو؟

- آني.

الببغاء التائه وقف على رأسها ذات يوم عندما كانت تنشر الملابس الملونة على السطح ، فباعته بخمسمئة دولار أيام الحصار، وتعرضت للابتزاز من الصباح إلى المساء.... تلك قصة غريبة تَداولتها ألسن الناس إلى أن أصبحت مشهورة بين اللصوص، فضمضمت فلوسها بين أكياس الخبز الجامد.

قاصة من العراق.

وعندما لم يتبق في حقيبتها فلس واحد، كادت أن تذهب لتعيش في دير للمسنين لولا أنهم منعوها من جلب ثلاث قطط معها.. لولو وزوزو وفتفوتة..

لا يوجد من يدور حولها سوى القطط.. الثلاثة يحبونها من أجل الطعام.. ومن يستطيع من الولدين أن يدور حول العالم ثلاث مرات سيفوز بالجائزة.. دار الأول ثلاث مرات حول العالم على ظهر طاووس فلم يفز، ودار الثاني حول أمه ثلاث مرات على ظهر سلحفاة ففاز بالجائزة.. تضحك بلا سبب وهي تضع حبات العنب في طريق النمل وتستفتيه في طعمها فيتجمع حول العنب ولا يرد، ولكنها تواصل كلامها من الجمعة للجمعة حتى يذبل العنب وينشف ماؤه..

تروب تروب ..

تسقط قطعة كبيرة من السقف المجصص إلى صف النمل.. ويتفركش صف النمل دون أن يتفرق تماماً.. لا يستمر هذا الانقلاب سوى لحظات يعود بعدها الأصدقاء إلى السير خلف مئة حبة عنب.. مثل جدها صياد الثعالب الذي يعمل في فلاحة الأرض المنبسطة، فتعطيه سبع سنابل وفي كل سنبلة مئة حبة فيحصدها وتزداد الحبوب.. ولديه جراب فارغ يمتلئ بالبيض.. وبيضة الدجاجة أكبر من بيضة الحمامة، وبيضة الحمامة أكبر من بيضة البلبل، وبيضة البلبل أكبر من وردة القداح.. وزوزو العمياء كانت مبصرة ذات يوم.. والصيدلي المجاور للمهى ليالي الصفا كان يبيع القناني الصغيرة في الصيف والشتاء.. في الصيف دواءات الإسهال، وفي الشتاء دواءات الرشح.. وفي الربيع يقف قرب الباب ويتفرج على المارة.

تدخل إلى الغرفة وتسلم على نفسها.. ثم تبدأ بالحديث إلى قارورة المربى أو إلى سلة الزبالة.. وتتحسس بيدها قطعة تين لزجة سقطت فوق ثوبها الأسود دون أن تدري متى.. وتنظر إلى أعلى دائماً.. إلى المروحة السقفية البيضاء.. في الصيف تدور حول نفسها وفي الشتاء تمتلئ بالبرغش الميت، وعندما تخرج من الغرفة تتحدث إلى الحمام.. إنه يرى ويفهم ويسمع أيضاً..

تروي له أسطورة قديمة عن امرأة عندها ولدان وعندها فاكهة تعطي القوة لمن يأكلها، ولكن المرأة متحيرة كثيراً ولا تدري لمن تعطي الفاكهة التي لا يستطيع أن يأكل منها سوى شخص واحد.. هذا ما تقوله الأسطورة التي تحذر من عقوق الأولاد.. فجعلت الأم تمتحن ولديها، ومن يفوز بالامتحان سوف يأخذ الفاكهة.. قالت لهما من سيدور حول العالم ثلاث مرات ويعود إلى هنا قبل الآخر فهو الفائز بالفاكهة. أسرع الأول وكان نحيفاً وركب على طاووس سريع ودار حول العالم ثلاث مرات، وركب الآخر وكان سميناً على ظهر سلحفاة عملاقة ودار حول أمه وأبيه ثلاث مرات.. قال أنا لا أحتاج أن أدور حول العالم فأنتما بالنسبة لي العالم كله ولهذا السبب فاز الولد الذي دار حولهما بهذه الفاكهة .

كانت أحياناً تحمل مروحة القش في يدها وتحركها لكي تطير الحشرات ولا تقف على ثوبها الأسود.. إنها تطن في الهواء المعتدل.. هواء طيب الرائحة .. والحشرات ترفرف بأجنحتها، ولا تطير بعيداً عن ثوبها المكوي بالبخار.. أما لولو، فكانت ترفع رأسها وتتابع بعينيها الخضراوين كل الحشرات.. ولكن ما إن يتحرك ثوب أم الخيطان حتى تنهض وتدور حولها وتنظر إلى يديها وهي تموء بشكل مزعج وتلج في المواء وكل ذلك من أجل كلمة واحدة تسبق رمي الطعام:

- تعالي.. تعالي.

بعد ذلك لا تبالي إذا سمعت الشتائم من فمها، ولا تتجاسر عليها عند جلوسها في الشمس الدافئة، ولكنها تهرب

عندما تسمع صوتها المرتفع.. وتعود بعد قليل إلى طعامها قرب السياج، وتترك أم الخيطان وحدها وهي تعمل في أكل الخيوط التي تخيط بها القماش وفي إصبعها الكشتبان. أحياناً تحمل قطعة القماش التي تخيطها إلى الشمس، وتغني بصوت خفيض جداً يجعل لولو ترفع رأسها إلى الهواء قبل أن تبدأ الطعام.. ويستمر الغناء إلى أن تنهي لولو طعامها في إحدى الممرات، فتقول لها أم الخيطان:

- والآن ابتعدي عني.

لا تفتح الباب إذا نقرها الجيران، وجرس الباب عاطل منذ الأزل.. تتعارك مع أولاد لا يراهم أحد، وأحياناً تلوّح بيدها في الهواء وتسقط مروحة القش من حضنها فتقفز منها زوزو الخوافة التي تهاب أم الخيطان، وفتفوتة أيضاً لا تقترب.. على العكس من لولو الوقحة التي تتمطى بقوة.. ويكاد جسمها يتقطع من شدة التثاؤب.. ولا تخاف من أحد، عدا في الأيام العاصفة وفي أوقات الجوع.. وقبل إغلاق باب المطبخ بعد الظهيرة، عندما تقفل أم الخيطان بابها بيدها ثم تطفئ النار تحت إبريق الشاي الذي يفور ..يجب إطفاء النار أكثر من مرة.. وسد الماء أكثر من مرة .. والسؤال بصوت عال: هل أغلقت باب الكراج؟ إي.. ولكني سأتأكد .

وجدت لولو حمامة صغيرة تأكل من الرز الذي شمّته زوزوالعمياء قبل قليل.. عشرة بلابل أكلت من نصف كيلو رز.. والباقي تأكل منه الحمامة، فكمنت لها لولو خلف العشب العالي، وعندما أزفت لحظة الهجوم انطلقت كالنمر في أثرها.. الفلاح هو الذي تسبب في مقتل فتفوتة بعد أن طردها من الحديقة بمنجله، فطردته أم الخيطان من البيت.. ما اسمه ؟؟ نسيت أم الخيطان اسمه ولم يعد يشذب العشب أحد منذ وقت طويل.. وأصبح مكاناً جيداً للتغوط وللاختباء..

وصيد الحمام أيضاً.. ولكن لولو ظلت تنظر إلى الحمامة بعد اصطيادها. نظرت إلى الحمامة وهي لا تعرف ما هي الحمامة.. هل تأكلها؟.. ساكنة وسط العشب، ورائحتها لا تشبه رائحة اللحم الموضوع في مكان مختلف عن العشب.. والريش مشكلة أخرى.. حمامة!! مختلفة هي الحمامة.. قد تلتهمها لهذا اليوم، ولكنها ليست كالسمك ولا كالحليب.. قلبتها لولو على بطنِها، ثم انتفشت وانتصبت وتقوّس ذيلها بشكل مخيف.. تروبّ.. وإذا بالحمامة تطير، وأم الخيطان فزعة.. ظلها البارد أحسن من الشمس الحارة مئة مرة. فعادت لولو تنتظر طعامها الذي كان لا يطير وليس له ريش.. وهذا قط آخر يريد الهجوم على طعام زوزو العمياء ؟!! طردته أم الخيطان وهي تتلفتَ يمنةً ويسرةً، وبعد لحظة ربتت على ظهرِها.. وسمحت لها بالوقوف في الظل.. ظلّ بارد وكبير بقرب جذور النخلة العملاقة التي تنفر من الأرض المجعدة.. هناك الكثير من الجذور الميتة في الحديقة التي لم ينظفها أحد منذ وقت طويل.

أصبح اثنان فقط يدوران حولهما.. لولو المغرورة وزوزو العمياء.. بعد أن ماتت فتفوتة بسبب أساور الفلاح ... دار فادي وشادي حول العالم ولم يفز بالفاكهة أحد في نهاية الأمر.. دار شادي وفادي حول العالم، ولم يفز بالفاكهة أحد سوى النمل.. قطعت الخيط بثلاثة أسنان وراحت تعد البلابل التي حطت بالقرب من حبات العنب.. إنها سبعة بلابل تأكل من عشر حبات عنب .. وفي يدها نصف برتقالة.

قصة قصيرة:

تلك الأيام .. بستان اللوز

فؤاد القسوس

رأيته مقبلاً نحوي ماداً يده وهو يبتسم ابتسامة كبيرة.. شدّ على يدي بقوة، وهو يقول منشداً:

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنّ كلّ الظنّ أن لا تلاقيا

وقفت مرتبكاً مجللاً بالخجل.. استنجدت بذاكرتي، فخانتني.. رددت سلامه بشيء من الحيرة والحرج.. أدرك موقفي، فقال ضاحكاً: يبدو أنك نسيتني.. وأردف قائلاً:

- المدرسة العبدلية.. بستان اللوز.. اللعب أمام بيت الشامي.. ألا تذكر؟.. وصاحبنا رضوان.. لم نكن نفترق نحن الثلاثة يوماً واحداً.. ثم ضحك بمرح..

- ألا تذكر؟

وفجأة طفت الذكريات على سطح الوعي.. فهتفت بثقة:

- فواز.

وتعانقنا.. قال، وهو يتأملني:

- يا الله.. أكثر من عشرين عاماً.. فقاطعته قائلاً:

- إن أردت الدقة.. ثلاثون عاماً.. انهينا الدراسة الثانوية ثم افترقنا.. غادرت أنت وأهلك إلى دمشق، حيث أهل والدتك.. ثم انقطعت أخباركم بعد رسالة أو رسالتين تلقيناها منكم.. فقال:

- وها نحن نلتقي أخيراً..

أخذني من يدي والسعادة تملأ جوانحه..

- فنجان قهوة في ذلك المقهى.. أريد أن أسمعك.. أريد إخبارك وإخبار رضوان.. منذ افترقنا.. ثق أن ذكريات الطفولة وأيام المدرسة لم تبرح مخيلتي منذ تركنا عمان.. اجترها كل يوم.. ذكريات اللعب في الحارة، أقول صادقاً: تلك الأيام بحلاوتها وعذوبتها إنها كانت السبب في هذه الزيارة.. سأمكث في عمان بضعة أيام، ولن نفترق خلالها.. أنت ورضوان.. لقد وصلت عمان البارحة.. ما هي أخبار رضوان، وما هي أخبارك تسأل عني.. أنا بألف خير.. أسرتي ما زالت في دمشق.. عمل أبي معلماً في إحدى المدارس الابتدائية حتى أحيل على التقاعد.. بقيت أنا سنة واحدة في دمشق، ثم هاجرت إلى أمريكا.. تسأل عن أمريكا! آه يا دمشق يا حبيبة الروح.. وأنت يا عمان يا منية القلب.. قتلني الشوق، زوجتي وأولادي في أمريكا.. سأقص عليك ذلك بالتفصيل.. جئت زائراً.. ساقتني قدماي إلى هذا الشارع دون أن أدري.. لنا فيه ذكريات.. ألا تذكر؟ مصادفة غريبة.. أليس كذلك.. ومع ذلك لو انتظرت عدة ساعات لوجدتك.. أعرف كيف أجدك وأجد رضوان.. كيف حالك؟ أراك بصحة جدة، وكيف حال رضوان؟

احترت إلى أي سؤال أجيب أولاً، وانتظرت حتى انتهاء

قاص من الأردن.

تدفق الأسئلة.. ثم أدركت لهفته على معرفة كل شيء عن رضوان.. فقلت: رضوان بصحة جيدة وهو يعيش وحيداً بعد أن انتقلت زوجته إلى رحمته تعالى قبل سنة. سأل مكرراً ما قلت: زوجته. توفاه الله قبل سنة! اعتراه وجوم ملفت للنظر.. واستغرق في تأمل وتفكير عميقين لبرهة وجيزة.. ثم قال: تقصد أن زوجته قد توفاها الله، وهو أرمل الآن. فأجبته وانا أغالب ابتسامة: وسرت في جنازتها، وقمت بواجب العزاء. فقال بجد وتصميم:

أول عمل نقوم به.. هو زيارته. فالجعبة مليئة بالأحاديث و الذكريات.

* * *

كنا الثلاثة نتقارب في العمر، ونتفاوت في الشقاوة.. نذهب إلى المدرسة نفسها، ونسكن الحي نفسه.. نبدأ اللعب حال رجوعنا من المدرسة قرب بستان اللوز، حيث يجثم على طرفه بيت صغير، له شرفة كبيرة، تسكنه عائلة شامية.. نجتمع قرب البيت، ونلعب في الساحة المواجهة له.. فعرفنا أفراد العائلة كما عرفونا.. ياسين الأب وأم تحسين، وتحسين الابن الذي ترك المدرسة ليعمل في متجر أبيه.. يشاركنا اللعب أحياناً.. ثم إلهام الحلوة ذات العينين الخضراوين كعيني أمها.. وأخوها الصغير عزات.. نلعب أية لعبة يقترحها أحدنا.. مفضلين ما كان فيها سباق أو ركض أو كرة قدم، إن اجتمع من أولاد الحي ما يكفي لإقامة مباراة.

* * *

ومرت سنوات فاخشوشنت أصواتنا، ونبت الشعر فوق شفاهنا، وعلى ذقوننا، ودخلنا مرحلة الشباب، فتغيرت هواياتنا، وأصبح حفظ الشعر شغلنا الشاغل، ونتبارى في إلقائه عندما نسير في الشارع المحاذي لبستان اللوز قرب بيت الشامي.

واكتشفنا فجأة.. أننا نحن الثلاثة من المعجبين بإلهام أشد الإعجاب.. وكان أشدنا إعجاباً بها رضوان، الذي تحول إعجابه إلى حب عميق من طرف واحد.. وإن بادلته أحياناً نظرة خاطفة أو ابتسامة غامضة.. وربطنا بين هذا الحب، وبين إلقائه شعر الغزل بصوت مرتفع عندما نقترب من بيتها.

وداعبه فواز يوماً ونحن نقترب من بيتها بصوت عال كصوته:

إذا ما نجا العذري من ميتة الهوى
فذاك ورب العاشقين دخيل

وقلت مداعباً:

عاج الشقي على رسم يسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد

ويتنهد رضوان، ويقول:

شـقراء أبـدع من يراك وصورا
فصلي فتى أفنى الحياة تصبرا
شـقراء ما الأيام إن مرت سدى
وصـراخ حـبي ما يزال معربدا

وجاء من دمشق خاطب لإلهام من أقرباء والدها، فصعق رضوان.. وعندما زفّت إليه بكى ولم تعرف عيناه النوم في تلك الليلة.

* * *

ثم افترقنا في دروب الحياة، وبشهادتي الثانوية عملت موظفاً في دائرة الزراعة.. ثم تزوجت ورزقني الله بزينة الحياة الدنيا. وعمل رضوان معلماً في مديرية المعارف، يعلم الأدب والشعر الذي أحبه كأنما خلق له، ثم تزوج، وأنجب ثلاث بنات تزوجن تباعاً قبل أن تبلغ الواحدة منهم الثامنة عشر من عمرها. ثم تغير مجرى حياته عندما كتب مقالاً في التربية الوطنية، اعتبره مدير المعارف ماساً بشخصه فنقله معلماً إلى إحدى مدارس الجنوب، وأخيراً لم يعدم من وقف إلى جانبه، فنقل كاتباً إلى ديوان المعارف، في الوقف نفسه الذي ذهب فيه المدير بعد اكتشاف اختلاس في «صندوق الطالب الفقير»، ثم ترصّد له القدر، فمرضت زوجته، وتوفاها الله بعد معاناة طويلة.

* * *

جلسنا في شرفة بيته الصغير.. وقدم فواز العزاء بعبارات رقيقة تلقاها رضوان باسماً وشاكراً، وخيل إلى أن الزمن قد وقف إلى جانبه، فخفف من أحزانه، وأن النسيان رحمة من رب العالمين.

قال فواز بعد فترة صمت أبلغ من الحديث.

- حدثاني.. فأفقنا من صمتنا وتحدثنا وضحكنا.. عدنا إلى قصص الطفولة والشباب رويناها بتفاصيل الدقيقة.. واللعب قرب بيت الشامي، وسأل فواز فجأة:

- أما زلتما تحبان الشعر وترويانه؟

وطغت علينا موجه أخرى من الصمت، وأيقنت خلالها أن ذكرى إلهام قد استيقظت، وطوفت بوجدان رضوان بعد أن تاهت عيناه في الأفق البعيد.

بدا فواز كأنه يود أن يقول شيئاً، ثم عاد إلى صمته دون أن ينتظر جواباً لسؤاله.. ثم بدا متردداً، وهو يقول موجهاً حديثه إلى رضوان، وعلى شفتيه ابتسامه:

- سألوني عنك. فقال رضوان مستفزاً:

- من هم؟

ازدادت ابتسامه فواز، وقال مغيّراً مجرى الحديث:

ها كم قصتي بعد أن افترقنا.. بقيت مع أسرتي في دمشق سنة واحدة، ثم هاجرت إلى أمريكا.. ليست أمريكا كما كنا نظن.. ليست هي الأفلام السينمائية التي عشناها وحفظنا أسماء الممثلين فيها.. كنت أتصور أنني سوف ألتقي بأبطال السينما الذين أحببتهم ساعة وصولي، وإن الشقراوات ينتظرنني على رصيف الميناء، ويأخذنني بالأحضان.. طارت أحلام المراهقة، وأيقنت من الحقيقة التي أدركتها، إما العمل المضني أو الموت جوعاً، فاخترت الأول، وتيسر لي أن أكمل دراستي في معهد ليلي، وفيه تعرفت إلى زميلة لي.. وتزوجنا. ضحك فواز، ثم أردف:

- لم يكلفني الزواج سوى خاتم رخيص الثمن.. ولم يكن هناك «جاهه» أو زفّة أو زغاريد.. تعاهدنا بأن نكمل مشوار الحياة سوية، وأن نبني عائلة نفخر بها.. لدينا ثلاثة أبناء، أكبرهم سوف يتخرج من الجامعة هذا العام، يلثغون بحرف الراء، ولا يعرفون من العربية سوى بعض كلمات وجمل متقطعة، ويقول أصغرهم أحياناً:

«إننا من أصل سوغي» وإن والدي من بلد اسمها «أمّان»، وبعد هذا الغياب الطويل هاجني الشوق فجأة، فعزمت على زيارة الأهل في دمشق، ومرتع الطفولة في عمان. انقطعت عن

أهلي وعنكما، ولكنني لم أنس أحداً.. كنت أعيش على خبز الذكرى، وأتنسم هواء دمشق وعمان.. عدت لأطفئ نار الشوق التي أحرقتني وأنا في المهجر.. توفى الله والدي وأنا هناك، وشاخت والدتي.. وتزوجت أخواتي الأربع، وأنجبن أولاداً وبنات.

توقف فواز عن الاسترسال في الحديث.. أخذنا نستحثه للمضي فيه، وتركناه يتحدث كما يشاء.. وخلال فترة الصمت قال وقد بدا كالمتردد مرة أخرى.. تهيأ كمن ينوي البوح بسر، ثم تابع بشيء من الجد.

– وفي دمشق فوجئت بزائرة لإحدى شقيقاتي.. صديقة لها.. وقدمتني إليها.. وهنا كانت المفاجأة أو الصدفة.. سمها كما تشاء.. كانت هي إلهام ابنة الشامي ياسين.. أرملة لم تنجب.. تغيّرت كثيراً، كما تغيرنا نحن.. ولكنها ما زالت على قدر كبير من الحلاوة والجمال.

وتابع فواز وهو يرمق رضوان نظرات مستطلعة:

– تحدثنا عن عمان.. وبستان اللوز.. ولعب الكرة أمام بيتها.. وقد تذكرتنا جميعاً، وسألت عن أحوالنا، غير أنها خصّت رضوان بالأسئلة الكثيرة.

صمت فواز محدقاً في وجه رضوان، كأنما ينتظر منه تعليقاً أو سؤالاً.. ثم تابع قائلاً:

– لقد رأيت في عينيها تلك اللمعة نفسها التي أراها الآن في عينيك عندما سألت عنك.

اغتصب رضوان ابتسامة لم تخف احمرار وجنتيه أو تلك اللمعة في عينيه.

خيم علينا صمت ثقيل، وحملتنا خلاله أمواج الذكريات إلى أيام الطفولة والشباب الباكر المملوء بالعواطف والعشق، وتذكرت فجأة وحدة رضوان بعد أن تفرّقت أسرته في دروب الحياة، وتساءلت ألا يحتاج إلى رفيقة الدرب تبدد معه وحشة الحياة وخواءها، لكنني لم اسمح لنفسي بالاسترسال في هذه الأفكار.

عدنا إلى الصمت الذي خرق فواز جداره، قائلاً جاداً موجهاً حديثه إلى رضوان:

– في دمشق يقولون «هنيئاً لمن جمع رأسين على مخده»، وأظنك تعرف تماماً ما أقوله وأعنيه.

بدت إمارات الدهشة والذهول على وجه رضوان من المفاجأة غير المتوقعة.. فتح فاه ليقول شيئاً غير أن الكلمات نشبت في حلقه فصمت. وتابع فواز قائلاً وفي عينيه جد وتصميم بعد أن أعياه صمت رضوان وذهوله:

– يقولون إن الصمت موافقة.. سأعتبرك موافقاً.. لا تقل شيئاً.. سأقوم أنا بكل شيء.. سأذهب غداً إلى دمشق.. أراك تجادل خلق الأعذار.. أو الاعتراض.. لا أوافقك على هذا.. وتابع قائلاً، وهو يضحك: ولن أسمع فيك كلمة واحدة..

اعتراني ذهول وسمعت طرقات القدر على باب رضوان، ابتسم فواز، وأخذ يكرر بيت الشعر الذي رواه عندما تلاقينا.

قصة قصيرة:

نهاية الفك

أمين الخياط

لابدّ قبل أن أكتب لك عنه أن أُعرفك به.

أنا لا أعرف اسمه. كانوا ينادونه الفك، اكتسب هذا اللقب بعد أن كسر بقبضته أمام جمع من الناس ثمرة (جوز هند) كبيرة، وحرر ما بداخلها بفكيه.

عمله هذا أدهش الجميع، فأطلقوا عليه هذا اللقب، وبقي هذا اللقب مبعث فخره واعتزازه طول عمره.

إنه من محبي الرياضة، وقد كان قديماً يمارس رفع الأثقال، وبما أنه كان يُكثر من الطعام، فهو ضخم الجثة، تتدلى أمامه كرش كبيرة شبه الزير، كانت تضاريس جسده تبعث على النفور.

وبشكل عام، فإن منظره، لو أُتيح لك أن تراه، لا يسرك.

متزوج، ولديه أسرة، ثلاثة أولاد وأمهم. وذات مرة استشاط غضباً من زوجته، فرفع إصبعيه باتجاهها، وقال: سأفقأ عينيك هكذا. وكان متكئاً على وسادة من القش، فغرز إصبعيه في الوسادة فخرقها. يهتاج كالثور إذا غضب، وقد تعود أفراد أسرته على الفرار من أمامه كلما غضب، خوفاً من نقمته.

يمدّ الفك ساقيه صارخاً بولده أن يُلبسه جوربه، فأتى ولده، ونظر إلى أبيه بتردد يدل على الامتناع والعقوق. فنهره الفك قائلاً: ها.. ألا تعلم أنني ما أقدمت على إنجابك إلا من أجل أن تُلبسني جوربي! اقترب وافعل ما أقوله لك، وإلا حطمت رأسك، فارتعد الولد، وتناول فردة الجورب، صاداً بأنفه، متأملاً رثاثة الجورب وقذارته، ودسها في قدم والده، واتبعها بالفردة الثانية، وتراجع وهو يغطي أنفه بكم قميصه.

هذا الفك على درجة متدنية جداً من الثقافة، ولعله كان قد محا أُميته بنفسه في مقتبل عمره، إلا أنه كان يطلع على المجلات الإعلانية المجانية، التي تُلقى أمام منزله، يجمعها ويحتفظ بها.

يتطوع لخدمة جيرانه في كثير من الأحيان، وما كان منهم من يفكر في خصومته، مهما بلغت إزعاجاته.

إلا أن اهتماماته تنصب على العمل في حديقة منزله، التي بها بعض من الأشجار المثمرة.

يُشغل نفسه بزراعة بعض الخضر، ومنها النعنع وخلافه..

لديه عنزان كبيرتان، وكلب اسمه دحداح، وبضع دجاجات، وديك كبير، ذو عرف جميل، وريش متناسق، وكان أفراد الأسرة يحبونه، حتى أنهم أطلقوا عليه اسم شحرور، وقد تعودوا على صوته عند الفجر.

قاص من الأردن.

كذلك يحبون الدجاجات، يتناوبون اختلاس البيض من تحتها، دون علم الفك، ويدعون أنها لا تبيض.

وذات يوم طارد الفك إحدى العنزات، عبر أرض الحديقة، لأنها اعتدت على إحدى الشجيرات، واستطاع بعد لأي وجهد أن يُمسك بها، وجلس فوق التراب، وأخذ يشدها من قرنيها بكلتا يديه، وهي تصرخ وتتلوى من الألم، فيما كان بعرها يتناثر على الأرض من شدة خوفها، وهرولت زوجته نحوه، تحثه على تركها، فقال، وهو يتابع بنظره ما يتدفق من روثها رغماً عنها، لندع هذه اللعينة تُسمد الأرض. لكن العنز استطاعت، وهي تشده إلى الخلف، أن تتعتعه من مكانه، رغم جبروته، فأخذ بطنه يُطلق أصواتاً غير مُستحبة، تناهت إلى أسماع زوجته.

فقالت: لعلك تريد أن تُشارك أنت أيضاً في تسميد الأرض، كفى لقد لوثت البيئة، وأفسدت الهواء. فوقف، وترك العنز لحال سبيلها، وهو يُحس بالخجل من تلويث البيئة والهواء، بل لأن العنز استطاعت أن تهزأ به وبجبروته أمام زوجته.

استمرت أصوات بطنه تتوالى، ولمح زوجته وهي تحدجه بنظراتها، فقال: هل من المعقول أن تكون بطني أوسع من الدنيا أيتها الحمقاء؟ لماذا تنظرين إليّ هكذا؟ لا بدّ أن تكون الدنيا أوسع. أم أن لك رأياً آخر يُخالف ما أقول؟

وبدأت أنفاسه تهدأ وتأوه قائلاً: لقد كادت هذه اللعينة أن تقطع أنفاسي.

التحدي الذي بينه وبين تلك العنز قد أثار حنقه، وجعله يتقلب في فراشه طوال الليل، وهو مبهور النفس. ولما أصبح الصباح تناول قضيباً من الرمان كان يحتفظ به لتأديب أولاده، ونزل إلى الحديقة، ولحق بالعنز من مكان الى مكان، وحشرها في إحدى الزوايا، وأخذ يوسعها ضرباً وركلاً وشتماً. ولم يتركها إلا بعد أن كادت تنفق. وشيئاً فشيئاً هدأت فرائصه، وابتعد عنها، وهو يلوح بقضيب الرمان في الهواء اتجاه العنز، وهو يقول: أنا الفك.. لا أحد يقدر على عصيان الفك..

دحداح حوله، فنبح باتجاه العنز، نحواً ثلاث مرات، ربما كان يُعلن موافقته على ما قاله الفك.

ثم جلس الفك يستريح ويشرب الشاي مع النعنع، وكان دحداح قد أقعى بجانبه يراقبه، وهو يحتسي الشاي، فيما ظلت العنز تثغو ثُغاءً حزيناً ينم عن الألم.

وتوالت أيام الفك وهو لا عمل له إلا حديقته، ومواصلة الاعتناء بشجيراتها، وسارت الأمور حسبما كان يشتهي، لا أحد يجرؤ على مخالفته أو عصيان أوامره.

لكن أمور الدنيا لا تبقى على حالها إلى الأبد؛ ففي صباح ذات يوم وكان يجول ببصره عبر الحديقة، استقرت عيناه على حوض النعنع، الذي كان يعتني به عناية خاصة، لحبه للنعنع مع الشاي والسلطة أيضاً.

فإذا بالديك شحرور قد أتى على الحوض بأكمله، نباتات النعنع لا وجود لها في الحوض، لقد خلعها شحرور بأظافر ساقيه، اقتلعها من جذورها، وأطاح بها بعيداً عن الحوض. يا لهول ما رأى.. ولم يكن منه إلا أن استشاط غضباً، وصمم على الانتقام من شحرور، وحالاً بدأ يطارده عبر أرض الحديقة وأشجارها، محاولاً إمساكه، والفتك به. وكان يتسائل عن سبب كره الديكة للنعنع. وفكر لو أنه كان من الممكن للدجاج أن يشرب الشاي مع النعناع، لما كره الديك شحرور النعنع، ولما فعل ما فعله بالحوض.

استمرت المطاردة نحواً من ساعة، وشحرور يقفز هنا وهناك محاولاً النجاة، وهو يصيح: قق .. قق.. قاق.. ومرة ثانية: غق.. غق.. غاق.. بأقصى ما تستطيع حنجرته، والفك

ما زال يُلح على ملاحقته، ودحداح ينبح خلفه، بينما كانت بقية دجاجاته تتطاير فزعة بين ساقيه، مثيرة الحصى والغبار.

كان العرق يتصبب من جميع أنحاء جسده، وكان لهاثه يقطع أنفاسه. أخيراً طار شحرور فوق معرش الدالية المحاذي لسور الحديقة. فانتهزها الفك فرصة وتحامل على نفسه وتسلق سور الحديقة ببطء شديد، مخفياً رأسه تحت أوراق العريشة، حتى لا يراه شحرور، ومدّ يده من تحته شيئاً فشيئاً واستطاع أن يقبض عليه.

إلا أن شحرور تمكن من الإفلات قبل أن يتمكن الفك من إحكام قبضته عليه، وطار إلى جهة أخرى، وبقيت في يدّ الفك ريشتان كبيرتان من قوادم شحرور. ولم يستطع الفك أن ينحدر عن السور بسهولة، وتدخلت حديدة كانت ناتئة في السور، فشقت له بنطلونه، فانحسر عنه، وبقي مُعلقاً بين ساقيه، فجن جنونه، وانسحب من المطاردة، وهرول إلى بيته، واستبدل ملابسه. وعاد إلى الحديقة، وبيده سكين كبيرة، لوّح بها في الهواء، وهو يصيح:

لا نجوت إن نجا، قتلني الله إن لم أقتلك أيها الشرير.

وغذ خطاه باحثاً في أرجاء الحديقة والسكين في يده، ودحداح في أثره ينبح ويشد ساق بنطلونه بأسنانه، لعله كان يخالفه الرأي.

وهاله أن يعثر على شحرور مرة أخرى في حوض النعنع ذاته. ولما رآه شحرور مقبلاً نحوه فرّ إلى ناحية أخرى. وبدأت المطاردة من جديد. وأخذ الفك يلهث بعنف، فيما كان يتعثر بدجاجته، وهي تصيح، وبكل ما كان يصادفه في طريقه أيضاً، واضطر أن يخلع نعليه، وصار يركض وراء شحرور حافياً.

وأخيراً تضايق شحرور، فطار إلى منطقة عالية في السور، بعيداً عن معرش الدالية، كان لا يكفّ عن الصياح والغقغقة، وقف الفك قبالته تحت السور، وهو يهز رأسه مهدداً متوعداً. وسكن شحرور قليلاً، ومدّ منقاره، وحكّ تحت إبطه، ثم أخذ يُقلب رأسه ناظراً إلى الفك شزراً وريبة، وكأنه يتحداه.

وكان الغيظ قد بلغ بالفك مداه، فتناول السكين ورشقها باتجاه شحرور فأخطأه، ما جعل شحرور يقفز باتجاه درج المنزل، وقد علا صياحه، وزاد عرفه احمراراً وتوتراً، فلحقه الفك بأقصى ما يستطيع، علّه يحشره في زاوية الدرج، فاصطدم رأسه بدرابزين الدرج، مما جعله ينقلب على ظهره، ووقع من شدة الصدمة فوق الدرج متدحرجاً، واستقر على الأرض فاقداً حياته، فأخذ دحداح ينبح بشدة نباحاً غريباً، وكأنه كان يشعر بأن المنية كانت تتعقب صاحبه.

وهرعت زوجة الفك على صوت الارتطام، وبصرت به، وقد لفظ أنفاسه، وفارق الحياة، فأخذت تندب، وهي تصيح بأعلى صوتها: مات الفك .. الفك مات يا ناس .. الفك مات.. مات..

فيما كان شحرور يلهو في جهة أخرى من الحديقة.

وعند الفجر علا صياح شحرور من جديد، لكنه كان أجش مبحوحاً.

ولعله كان يحتاج لمن يضع له في الماء شيئاً مما يصلح حبال حنجرته.

متابعات:

- أدونيس: كتاب في الدهشة
- "أباريق الغروب": تعدد اللغات لاقتراح بيت السكينة
- تحولات اللغة في الخطاب السياسي

أدونيس: كتاب في الدهشة

د. محمد صابر عبيد



. تحليل شعرية العنونة:

تشتغل عتبة العنونة بإنتاجية شعرية عالية في سياق الإدراك النوعي لأهمية وضع العتبات النصية في معمارية التشكيل النصّي، إذ هي تتصدّر العمل على صعيد التلقي البصري والإيحاء الذهني والمحتوى السيميائي، وتوجّه القراءة في السبيل إلى وضع فروض قرائية أوليّة وتأسيس أفق توقّع ينقل القراءة من وضع التسلية إلى وضع البحث التأويلي، إذ تكتنز شعرية العنوان بشبكة إضاءات خلاّقة تثير أدوات القراءة كافة لتحفزّها على التركيز والاهتمام، وتحضّها على فعالية أكبر وأوسع وأعمق للعمل.

إن العنوان هو حارس أصيل وشرعي وضروري للنص، وهو حارس بصري وذهني لا تتوقف حراسته عند حدّ، إذ يتقدّم النص على غلافه الظاهر ويتحدى القارئ تحدياً سافراً يؤمن فيه صورة هذه الحراسة التي ينهض بأعبائها، وهو يعدّ على هذا النحو "عنصراً أساسياً لحفظ كيان النص وحمايته مما قد يتهدده، وهو ما يفسّر الإجماع الحاصل حوله بين مختلف التيارات الأدبية، لدرجة يستحيل معها، باستثناء حالات نادرة جداً، وجود نصّ بلا عنوان" (1)، إذ إنّ النص بلا عنوان هو نصّ بلا حماية، وهو نص ناقص وخائف وبلا هوية، معرّض للاختراق والعبث في أية لحظة .

وإذا كان للعنوان مجموعة كبيرة من الوظائف التشكيلية والجمالية والسيميائية وغيرها، فإن "وظيفة العنوان الأولى المتعلّقة بالتسمية، وحدها تعتبر إجبارية لدورها الحاسم في تأمين حماية كينونة النص" (2)، ولا مناص من إشباع رغبة المتلقي وحسّ توقعه بأنه سيلتقي العنوان على سطح الغلاف قبل أيّ شيء آخر، وعبره تتعيّن الهوية الأولى المباشرة التي يمكن أن يضعها القارئ أمامه بوصفها فرضاً قرائياً ضمن فروض القراءة، وهو فرض ستراتيجي يعمل من بداية القراءة حتى نهايتها بلا توقّف.

إنّ صوغ نظام خاص للعنونة يخضع لفلسفة نصيّة عالية في بنائه وتشكيله، فـ "عتبة العنوان عتبة تنطوي بنائياً على قدر

◄ باحث وأكاديمي من العراق.

كبير من الحريّة في الاختيار والتنظيم والوضع، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثانية في كل مستوى من مستوياتها لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصّي في أعلى درجات تطوّره وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإن العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصّي وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصّي ولا تأخذ منه"(3)، وتسهم عميقاً في بناء شعرية موضعية في منطقة العنونة تلقي بظلالها الشعرية على طبقات النص كلّها، وتعمل على تعزيزها وتحقيق أعلى تماسّك نصّي ممكن بين مكوّناتها . الدال العنواني الأول الذي يتربّع على عرش العنونة في ديوان أدونيس الجديد "فضاء لغبار الطلع" هو "فضاء"، بكل ما ينطوي عليه من شروع ابتدائي مزدحم بالشعرية والتوقّع والتخييل، وهو دال مفتوح نحوياً ودلالياً وإيقاعياً وحلمياً على كل الاحتمالات والتوقعات والظنون والقراءات، وهذا الانفتاح لا حدود له يشتغل على الاتجاهات كلها والمستويات كلّها، ويقف منها على مسافة واحدة، وينتمي فيما بعد إلى اتجاه معيّن بحسب آليات التوجيه التي يحظى به من خلال إسناده إلى دوال أخرى تعمل بمعيته، تأخذ منه وتعطيه في آن واحد.

دال "فضاء" العنواني على وفق هذه الرؤية الدلالية الأولى يحتضن الزمان والمكان والرؤية، بوصفه آلة سرد - شعرية وممسرحة ومفتوحة على مساحة التخيّل، بوسعها استيعاب التقانات كلها استناداً إلى طبيعة توجّه كل تقانة وهدفها وسياقها وطبيعة عملها، حيث يتمظهر الزمان والمكان وتشتغل الرؤية بأعلى كفاءة ممكنة وبحسب سبل التشغيل وحدود الحضور الزمكاني في مساحة العمل.

لا يتوقف دال "فضاء" - على صعيد حساسية التدليل - على المادي فقط أو الروحي فقط، بل هو يمتدّ بأفقه على مساحات المادي والروحي انطلاقاً من الكيفية التي تتوجّه فيها إليه مفاتيح معناه في حقل الاستخدام، فهو إذاً يتضمن الحرية والرحابة والسعة والانطلاق والانفتاح المطلق، وهو في السياق ذاته قيمة كثيفة تبعث على التأمل والتخيّل والشرود والبحث والاستقصاء والقراءة الصامتة، من دون أية انكسارات في طبقاته ورؤياته وظلال دلالاته وجيوب معناه .

يمثّل دال "فضاء" حساسية الانغمار العميق والشاسع والكثيف والغامض في أسئلة الوجود، التي لا يمكن لها أن تتجلّى على النحو المطلوب إلا في سياسة التحرّي الدقيق داخل بؤرة هذا الدال وحيويته ونشاطه الخلاّق، وفي الوقت نفسه يمكن تلمّس تجليات الذات في صفائها المشرق المتحدي، وفتح المجال أمامها كي تعبّر عن شعريتها وحساسية تشكيلها وتعبيرها عن جوهرها وعلاقتها بالأشياء، بحيث يصبح الفضاء عموماً أفقاً حيّاً لحضور الذات والوجود على أكثر الصور حرارة وحماساً واستعداداً للعمل والإنتاج والخلق . كما يمكن أن يعاين دال "فضاء" بوصفه ملاذاً تؤول إليه أشياء الشاعر حين لا يجد منفذاً يرى خلاصه فيه، أو مكاناً يلجأ إليه، فيسعى إلى تشكيل هذا الفضاء ليكون بديلاً عن كل هذه المفقودات والضياعات والحاجات، على النحو الذي يكون فيه مستعداً لخوض غمار البحث عن مكملاته وتفاصيله الناقصة، حيث يستقرّ على رؤية معينة يستقي منها خيوط العمل الذي سيباشر به بعد استقرار الحال الشعرية.

يتيح دال "فضاء" - بانفتاحه على المطلق واللانهائي والحرّ - فرصة التحرر من الأعباء (العُمرية) والعودة إلى طفولة الأشياء، حيث تتمتّع كل المفردات بالصفاء والألق والإشراق واللعب والانطلاق بلا حواجز أو موانع أو مصدّات، إذ إن إمكانية التخلّص من أسمال العمل وأثقاله لا يمكن أن تتمّ إلا في إطار فضاء مفتوح على حرية الحركة والتفكير والتأمل والحلم والغناء واللهو.

يكتسب دال "فضاء" بعده الاستثنائي النوعي حين يسند عبر لام التملّك إلى "غبار الطلع"، وهنا يتحدّد أولاً ويتخصص ثانياً، ثم يبدأ بحرثه السيميائي (الفضائي) في أرض المفهوم استناداً إلى معطيات الكثافة الدلالية والرمزية والطبيعية والأسطورية لغبار الطلع، في سياق زمني مرجعي وآني ومستقبلي، يلتئم ويتكثّف ويعمل داخل منظومة عمل سيميائية لا تكفّ عن التدليل والترميز والتصوير.

ترتبط عبارة "غبار الطلع" بالمادة الجينية المرسلة إلى السماء عبر الفضاء، واستخدامها الشعري هنا يرتبط بعلامة سيميائية تحيل على استيلاد الحضارة وتلاقح الأجيال، والتزاوج الخفي بين حساسية الإنسان وحساسية الطبيعة، وقد استلّ أدونيس العبارة من طبيعية حبوب اللقاح المعروفة (لقاح الطلع) وهي تتوافر على حساسية غبار الطلع الذي يؤثر في جهاز التنفس، ويتمثّل على نحو ما معاني الربيع والفرح والاندفاع والمغامرة والحساسية الزائدة في الحب، فضلاً على التبشير بحياة قادمة في معنى رمزي عميق من معانيه الشعرية التي يشير إليها أدونيس في عنونته الكبرى . ثمة عنوانات صغرى فصّلها أدونيس على أساس الاستجابة الهيكلية الكلية للعنونة الكبرى، إذ تبقى فعالية الدال الاستثنائي "فضاء" فعّالة في جواهر العنونة الصغرى على نحو ما، مثلما تشتغل "غبار الطلع" في سياق معين من سياقات تجليها في هذه الجواهر أيضاً، بوصفها مهيمناً سيميائياً وأسلوبياً قاراً.

العنونة الصغرى الأول جاءت طويلة نسبياً وذات طبيعة سردية وتاريخ- شعرية (فضائية) في طبقاتها الأخرى "أسئلة لامرئ القيس من شرفة تطلّ على بحر العرب"، تشبه العنونة السردية في التراث السردي العربي الذي غالباً ما تأتي فيه العنونة على هذه الصيغة، وقد تألفت من شبكة متداخلة من الدوال هي "أسئلة/ امرئ القيس/شرفة/ بحر العرب"، وإذا كانت (أسئلة) تحيل على حساسية الفضاء الشعري بطريقة معينة، و(امرؤ القيس) يمثل صورة استعادية للشاعر المعاصر بمواجهة الشاعر القديم، و (شرفة) ذات طبيعة مكانية خاصة تفترض رائياً ينظر من فوق إلى تحت، وأخيراً (بحر العرب) الذي يعني نفس الدال ويعني ضدّه "صحراء العرب" في سياق شعري جدلي يقترحه الفضاء، فإن التشكيل العنواني في العنونة الصغرى هنا يستمدّ رؤيته على نحو ما من قوّة حضور العنونة الكبرى .

في العنوان الداخلي الآخر "جذر السوسن" يسعى أدونيس إلى اجتذاب شبكة دلالات تتعلّق بهذا المعطى العنواني الكثيف، ففي مستوى الإحالة الطبيعية بوسعنا فهم (جذر السوسن) على أنه نبات طبيعي مزهر معروف ومتداول كثيراً في الكثير من الأماكن، وهو من النباتات المعمرة الشتوية، وتتمتّع أزهاره بشكل قوس قزح بنفسجية أو بيضاء، وعلى صعيد الرائحة فإن له رائحة خفيفة مميزة لها أثر . يتميّز (جذر السوسن) بأنه منتج لعطر نوعي عذب الرائحة، فضلاً على أنه كان يستخدم بوصفه علاجاً للكثير من الحالات المرضية سابقاً، وهو ما يضيف إليه مستوى آخر من مستويات الإثراء والتخصيب الدلالي في الاستخدام والتوظيف والعلامة الشعرية، التي هي في عتبة عنونتها تنتظر دائماً توجيهاً سيميائياً ما . إن (جذر السوسن) يعدّ عنصراً ثميناً في استخدامه كعطر أثير منذ العصر اليوناني في القديم، لذا فقد احتفظ بقيمته السيميائية التاريخية والجغرافية على هذا الصعيد، وأصبح قابلاً للاستخدام الشعري الذي يسعى إلى استثمار كلّ هذه الممكنات من أجل إنجاز معطيات شعرية تتخصّب بها وتتفاعل معها.

في عنونة صغرى أخرى وضعها أدونيس على هذه الصورة الشعرية المائية المؤلّفة من طبقتين "غيوم تمطر حبراً صينيا"، التي تزاوج بين دلالة الخصب في تعبير "غيوم تمطر" برؤيتها

الطبيعية، و "حبراً صينياً" بدلالته المخاتلة الغامضة وانتسابها إلى (الصين) المكان والحضارة والسحر، وتستلهم عتبة العنونة من هذا التزاوج فعالية التشكيل والترميز والتدليل، على النحو الذي تبدو فيه العنونة هنا وكأنها نوع من تشعير فكرة الاتحاد بين السماء المكتظّة بالمطر والأرض المزحومة بالحبر الصيني الذي يحرّر المكبوت ويُظهر المخفي، في السبيل إلى تحقيق الإحالة إلى الزمن والمكان والصورة معاً . فضلاً على هذا فإن أدونيس في "فضاء لغبار الطلع" يشتغل على مساحات نصيّة أخرى في عتبة العنونة، تتمثّل في صوغ عتبات عنونة ذات حلقات أصغر من العنوانات الثانوية الصغرى، لكنها تلتحم بالمتن النصّي على المستويات كافة حتى تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنيته، وقد عالجنا هذه العنوانات ضمن سياق المعالجة الجمالية والتشكيلية والسيميائية للنصوص في مواضعها النصيّة الخاصّة.

العنونة الكبرى "فضاء لغبار الطلع" هي عنونة حاوية وضامّة ومستوعبة، وهي كيان مشحون ومشبع بالأسئلة الشعرية ذات الإحالة الفكرية والفلسفية والثقافية والشعبية، التي تعمل داخل منظومة كلامية شعرية وسردية ودرامية وسيرية لا تدين بالولاء التعصّبي الطائفي لجنس محدد، بقدر ما تتموّج بمهارة وبراعة وخبرة عالية الكثافة والخصب بين الأجناس والأنواع، وتلعب بالأزمنة والأمكنة والذاكرات والأحلام والحكايات والأحداث كما تشاء، على النحو الذي يبدو فيه عنوان "فضاء لغبار الطلع" الدائري والمتموّج والمحوري وكأنه العنوان الشامل لكلّ ما قاله أدونيس من قبل، إذ يستعيد فيه ثقل التجربة وكنزها ويستوحي جوهرها ليقيم هذا الفضاء الشامل والمتعدد والمتجذّر والمتوالد.

ـ شهوة ابتكار مفاتيح المعنى:

لا يتوقّف أدونيس في إستراتيجيته المشتغلة على إدراك مفاتيح المعنى عند حافة إنتاج معنى مجازي محدد، يمكن فكّ شفرته البلاغية بما تيسّر من أدوات التحليل البلاغي الجمالية المتداولة، إذ هو يجازف أكثر في الانتقال باللعبة إلى معادلة جديدة تتحوّل فيها عملية البحث عن مفاتيح المعنى إلى شهوة ابتكار خلاّقة، لا تشبع من كشف ولا ترتوي من اكتشاف، تجعل من المعنى الشعري إشكالية متموّجة لا يمكن حصرها بقيدٍ دلالي نهائي وحاسم، إنما تنفتح فضاءاتها على أوسع أفقٍ ممكن، وقابلة دائمة لمزيد من القراءة والرؤية والرؤيا.

يزاوج أدونيس في وحدات نسيجه الشعري في هذه البانوراما الشعرية الفسيفسائية بين فضاءات العنونة الصغرى ونصوصها، بطريقة تشبه الكولاج، إذ تجد أن عتبة العنونة الصغرى تعمل في مفردها داخل سياق، وتعمل بمعية متنها النصي في سياق آخر لكنه ملتئم مع السياق الأول، تعمل فيه عمل السبيكة التي لها وجه ولها بدن مضموم من المادة الذهبية نفسها تتشكّل بها وتتلوّن بلونها.

في مقاربته لدال الـ "شمس" مقاربة عنوانية مهيمنة تتفرّد بسطر كامل، تنفتح آليّة العنونة على نصيّة بالغة التركيز والإضاءة والإشراق، فإن معادلته الشعرية المصممة بدقّة رياضية وتشكيلية عالية تعطي للشمس معنيين متحاورين، الأول معنى سماوي (تخييلي) يقوم بوظيفته الأصلية التقليدية في بعث النور والضوء داخل كوكب الأرض، وهذا المعنى هو الذي يرعى حيوات الأرض وأشياءها وكينوناتها، ويمنحها أملاً متجدداً في ابتكار حياة جديدة، كلما تمكّن من التعبير عن وظيفته بقوّة . والثاني معنى أرضي (منطقي) تهبط فيه الشمس بتاريخها وجغرافيتها وضوئها ونورها واسمها وأنوثتها إلى الأرض، فتخضع لسلطتها وتحتاج من أجل الحفاظ على وحدتها رعاية الماء والرمل، وحين تكون في رعاية الماء والرمل فإنها تتكشّف عن خصائصها الإنسانية الأنثوية، إذ هي تحتاج الماء لترى التماعتها على صفحته فتتأكد من حضورها وفاعليتها، وتحتاج الرمل لكي ترى بريق ضوئها يصنع الدهشة فتتأكد من قوتها وجمالها.

إن الجملة الشعرية ذات الحضور الشكلي العنواني في هيأتها الشعرية على بساط الورقة، تأتي في هذا السياق مزدوجة التعبير والتدليل، وهنا يكمن سرّ شعريتها، إذ تكون "شمس" مرة راعية لـ (الماء والرمل)، مثلما يكون "الماء والرمل" راعيين لـ (شمس) داخل قياس مشترك واحد، وعبر وظيفة سحرية متبادلة لا يمكن كشفها وتحليل فلسفتها إلا داخل حاضنة شعرية.

شمسٌ

في رعاية الماء والرمل.

(4)

الذات الشاعرة هنا تلعب دور الوسيط السيميائي غير المحايد بين الكلمات والموت، إذ ترتبط هذه الذات بالكلمات ارتباطاً وثيقاً ترتفع فيه الكلمات إلى درجة الأنسنة والتشخيص في ترتيب سنن العلاقة وقوانينها مع نهج الذات الشاعرة في سبيلها إلى ابتكار مفاتيح المعنى. وهنا يتحوّل سؤال الاعتذار باستفهاميته الحائرة "كيف أعتذرُ للكلمات؟" إلى إشكالية مصيرية في مقاربة الموت المؤنسن أيضاً، فـ "عنق الموت" ليس مكاناً مادياً قابلاً للإحاطة، لأنه عنق هلامي يعصى على القبض ولا يخضع لأسر الشعر.

لا تتحوّل الكلمات تحويلاً استثنائياً لافتاً إلى فضاء آخر مختلف ومغاير، إلا حين تتحوّل إلى شعر، تمثل كل قصيدة منه عقداً من عقود الحياة المعطاة، وعنق الموت بطبيعته يرفض الشعر ولا يقبل تماسكه النصّي، لأن القصيدة حياة مستمرة في الكلمات، خالدة في الأشياء، إنها ضدّ الموت، وإذا سمح لها عنق الموت أن تطوّقه فإنها ستخنقه بقوّة إيقاعها، وسموّ قيمتها، وخصب سيميائها، وجمال صورها الصاخبة بالحياة والحرية والأمل. لذا فالذات الشاعرة تواجه استحالة في معرفة وإدراك وانجاز مهمة تطويق عنق الموت بعقد غير منفرط من الكلمات، وإن الأداة الشعرية التي يمكن تكليفها بهذه المهمة الكبيرة - بهذا المعنى - ليست سوى الـ (قصيدة)، التي ما تلبث أن تتفكك وتنفرط كلماتها وتفقد شعريتها قبل أن يقبلها عنق الموت، على النحو الذي تبدو فيه كيفية اعتذار الذات الشاعرة للكلمات مشحونة بالحيرة والخيبة وقلّة الحيلة أمام جبروت الموت.

كيف أعتذرُ للكلمات؟

لا أعرفُ أن أضعَ

في عنقِ الموتِ،

أيَّ عقدٍ من عقودها، إلاّ منفرطاً.

(5)

اللغة الشعرية مركّبة تركيباً عجيباً، وأدواتها تعمل بكفاءة عالية لأجل أن تصل إلى شهوة ابتكار مفاتيح المعنى، فالجملة الشعرية "لا يقين إلا في الحبّ" تنحّي كلّ معنى لليقين خارج دائرة الحب، ففي الحبّ يحصل اليقين فقط، إذ تعمل أداة الاستثناء بطاقة تدليل قوى على العزل من جهة والتركيز من جهة أخرى، إن الحبّ ينفتح معناه الكلي على اليقين فيختزل معنى اليقين فيه.

الجملة الشعرية الموازية للجملة السابقة "لا يقين حتى في الحبّ" تستبدل بـ (إلا) العازلة التركيزية الأداةَ (حتى)، التي تبقي عملة العزل سارية المفعول في عمل (إلا) لكنها تغيّب التركيز (في الحبّ) وتلحق (الحبّ) بالكلّ المعزول أيضاً، حيث لا يبقى من الجملة والنص كله سوى اليقين المنفي (لا يقين) على نحو كلّي وشامل وحاسم ونهائي هذه المرّة.

لا يقينَ إلا في الحبّ،

لا يقينَ حتى في الحبّ.

(6)

إن حساسية الأنسنة والشخصنة الغائرة في أعماق المعنى تأخذ بعداً عميقاً وشاسعاً في شعرية أدونيس هنا، وهو يجتهد في تسطير كتاب الدهشة عبر إيقوناته الشعرية الساعية مرآوياً إلى ابتكار مفاتيح المعنى. "الموجة" هي ابنة (الماء) وأداته الجمالية الظاهرة في التعبير عن ذاته وكينونته ووجوده وحيويته ووجدانيته، حياتها داخل كنف أبيها (الماء)، لكنها حين تتمرّد وتضع "رأسها على الرمل" بحثاً عن كنف آخر وفضاء آخر يحررها من أسرها المائي، فإنها سرعان ما تتلاشى بشهقة حركية واحدة وخاطفة على صفحة الرمل لتغيب في أرض اليابسة.

وما بين الفعلين "وضعت/شهقت" اللذين يحيطان بحكاية الموجة ينرسم أفق العلاقة الإشكالية المستديمة بين الماء واليابسة، وهي ترتفع رمزياً إلى تجسيد شبكة علاقات أخرى تقترحها المفاتيح المبتكرة للمعنى.

وضعتْ موجةٌ رأسها على الرملِ،

وشهقتْ ميتةً.

(7)

تذهب إيقونات أدونيس الشعرية هنا إلى تفعيل وتشعير حساسية التوازي اللفظي والإيقاعي والدلالي والبصري، على النحو الذي يحرّك ميكانيزمات الكلام الشعري لتتجاوز حدود البلاغة في التعبير والتشكيل، وتنفتح على فضاء ابتكاري ينهض في بناء كونه الشعري على المفاجآت والبراءات والبراعات (فضاء لغبار الطلع) ، ويكتشف طبيعته وكيفيته اكتشافاً آنياً خاطفاً، مستعيناً بالخبرة والثقافة والتاريخ وكنز المعرفة وخصب الوجدان وعمق الحساسية وثراء المزاج والغموض الساحر للذات وهو يثمر مزيداً من الأسئلة، من أجل أن يتوغّل في فضاء المعنى المفتوح بلا حدود.

تبدو هذه الإيقونة الشعرية المنمّقة الألوان والأبعاد والحدود وكأنها تشتغل على جماليات المطابقة البلاغية (المقابلة)، إذ يتجاذب (عرق الحبّ) مع (عرق الكراهية) صراع الأضداد، ويتجاذب (عذب) مع (سمّ)، ويتجاذب (يجدد الحياة) مع (يقتلها)، في حساسية تقابلية تبتكر معناها في ذهاب الجملة الأولى "عَرَقُ الحبّ عذبٌ يجدّدُ الحياة،" إلى أقصى حدود الحياة، في حين تذهب الجملة الثانية "وعرقُ الكراهية سمٌّ يقتلها." إلى أقصى حدود الموت، وتحيل مفردة (عرق) في الجملتين على (الماء) وهو ينطوي على منجزين متضادين، يختطف في كلّ منهما معناه وجدواه وشعريته:

عَرَقُ الحبّ عذبٌ يجدّدُ الحياة،

وعرقُ الكراهية سمٌّ يقتلها.

(8)

يمكن معاينة الثنائيات المتراكبة (شعرية الماء ومائية الشعر)/ (معنى الماء وماء المعنى) بوصفها معادلة حيوية يكتسب الماء فيها معنى ودلالة وقيمة ومفهوماً ورمزاً بحساسية عالية في الفضاء الشعري، إذ هو (الماء) أحد أبعد أسرار الطبيعة إن لم يكن السرّ الأبعد، في دال (سرّ/السرّ) يكمن مفتاح المعنى، ويتأتى عمق معناه (سرّيته) من بعده (بعيداً/ الأبعد) حيث يصعب فكّ شفرته من جانب، ومن جانب آخر هو "أليف جداً" إلى درجة "حتى أننا ننساه" لفرط ألفته وقربه.

ولا شك في أنّ جدل البعد والقرب الذي يتمتّع به (الماء) بوصفه معنى مركباً بالغ التعقيد، هو ما يعمّق شعريته في العرض والوصف والإشارة والاستعارة، على النحو الذي يتكتّم فيه بعده على سريّته، وتتكشّف ألفته وقربه عن حجاب، إذ هو يحيطنا من كل جانب كأننا جزيرته لكننا لا نراه:

الماءُ سرٌّ بعيدٌ، بل هو السرُّ الأبعد

غير أنّه أليفٌ قريبٌ

حتى أننا ننساهُ

بفعل هذه الألفة وهذا القرب.

ليس الماءُ، إذاً،

لغةً في الظمأ والرّي،

بقدرِ ما هو لغةٌ في السرّ،

وفي الكشفِ عن السرّ.

(9)

الألفة تغالب النسيان وتحجب المعرفة وتقترن بالقرب الذي يعزل الرائي عن المرئي الأليف، إذ يتجاوز الماء لغة الظاهر ليدخل بعيداً في لغة المستتر، لغة تنهض بوظيفة مركّبة ومزدوجة في ابتكار مفاتيح المعنى، وهي تتشكّل تشكّلاً غير مرئي "في السرّ"، لكنها في مرحلة ثانية أعمق تبتكر مفتاحاً داخلياً من أعماق هذا التشكّل غير المرئي من أجل "الكشف عن السرّ"، فهو (الماء) في المستوى المباشر السطحي والمرئي "لغة في الظمأ والري"، وفي المستوى غير المباشر العميق واللامرئي (لغة في السرّ)، وفي المستوى الصوفي السوريالي (الكشف عن السرّ)، استناداً إلى آليات القرب والبعد، المرئي والمخفي، الحاضر والغائب، بمنظورها الدائم الحركة بين الرؤية والرؤيا.

- بلاغة الحكمة الشعرية:

قدّمت النقدية العربية القديمة من خلال تحليل المنجز الشعري العربي الشاسع الممتد على مساحة زمنية ومكانية واسعة جداً مفهوماً محدداً للحكمة الشعرية، وغالباً ما كان المهتمّون بهذا المفهوم يقاربون أبياتاً شعرية بعينها يتحرّون فيها القدرة على بناء حكمة معينة ذات تأثير واسع، يمكّن أن تأخذ حيزاً مهماً من الاهتمام الشعبي في مجتمع التلقي على صعيد تداولها ونشرها وأسطرتها أحياناً . وظلّ هذا المفهوم (النقدي/الثقافي) للحكمة قائماً وفاعلاً ومتداولاً - ولاسيما على صعيد مجتمع التلقّي - حتى بزوغ فجر الحداثة الشعرية العربية الحديثة نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، إذ أحدثت هذه الثورة تغييراً عميقاً في الكثير من المفاهيم والمصطلحات والأفكار والقيم والرؤى حول القضية الشعرية، وكان من ضمنها العمل على تغيير مفهوم الحكمة الشعرية المحدود والضيّق والفردي.

لعلّ في قول أدونيس المفلسف شعرياً بأن "كل ما هو جميلٌ معرّضٌ لزوالٍ سريع. ولكن يجب الحرصُ على أن يكون هذا الزوال جميلاً، هو أيضاً." (10)، ما يعبّر عن حكمة بالغة التركيز في الحياة، تنتج في طريقها حكمة بالغة الفلسفة في الشعر، فالعلاقة بين حضور الجمال وسرعة الزوال تنطوي على رؤية فلسفية ذات طبيعة شعرية عميقة الدلالة، وتفسّر على نحو ما الوظيفة الكبرى للشعر في ارتفاعه التعبيري والتشكيلي إلى مستوى تخليد لحظة الجمال الهاربة، لا بل العمل على تشعير الزوال نفسه وفتح ثغرة ثقافية في عمق فجائعيته للمراهنة على نقطة جمال لحظوية قد تكون ماكثة في زاوية من زواياه، أو طيّة من طيّاته، بحيث يسهم فضاء الشعر - عبر مهمة حضارية - في تخليص فكرة الزوال من فجائعيتها ومنحها فضاء آخر يسهل مقاربته والتفاهم معه واستقباله.

تتجسّد بلاغة الحكمة الشعرية عند أدونيس في سياق مركزي وجوهري فاعل ومنتج من سياقاتها في فلسفة الثنائيات الشعرية، بطبيعتها الجدلية ذات المرجعية الفلسفية التي تنطوي دائماً على إشكالية تفترض التفاعل ولا تقترح الحلّ، تبارك الحساسية والسجال الذهني والجمالي ولا تركن إلى رؤية جاهزة . ففي الحلقة العنوانية الموسومة بـ "سوق الظلام، سوق الضوء" تتكشّف علاقة التضاد البلاغية (الطباقية) بين (الظلام/الضوء) عن فعالية دلالية تعيد إنتاج منظومة كبيرة من الثنائيات المتشاكلة معها، والمتمخضة عنها، والموازية لها، في السبيل إلى تقديم جوهر ظاهر للفضاء قابل للمعاينة والتصوّر والتأمل والتأويل، وتحيل مفردة (سوق) الحامل المكاني لها على المشاهدة والمعاملة والبيع والشراء والمقايضة والحيلة والانتظار، على النحو الذي يؤسس مفهوماً ما لحراك الحياة:

سوق الظلام، سوق الضّوء:

الفضاء هو الكائن الكبير الشامل والمؤنسن والمجسّد في فعاليتي الشهيق والزفير، ويشكل بهما هويته وعنوانه وخطابه ورؤيته، يتمثّل شهيقه بهواء الصور والمشاهد واللقطات والإلماحات والإشارات في الزمان والمكان والطبيعة، ويتمثّل زفيره في هواء اللون الذي يخلعه على محيطه وما حوله وتخومه .

«جبال سود» الظهير الصوري المشهدي للوحّة الشعرية، واللون الأسود هنا يُظهرُ على نحو بارز بياضَ هواء الفضاء في دورة شهيقه وزفيره المستمرة، وإذ يتحرّك هواء الفضاء في طرق متقاطعة يتمظهر صوت الذات الشاعرة المتربص في ثنايا اللوحة الشعرية، ليشغّل آلته السمعية «أسمع» وهي تلتقط «صلاة الصحراء» التي توازي «شهيق الفضاء وزفيره» في الحركة والأداء والفعل والممارسة، وتعادل (الصحراء) الماكثة في أقصى يسار الكلام الشعري (جبال سود) المستقرّة في أقصى يمينه، من أجل أن يتوسطهما الفضاء وهو ينتج حياة الصورة داخل اللوحة في دورة الهواء بين الشهيق والزفير:

جبالٌ سودٌ : شهيق الفضاء وزفيرُه

وفي كلّ مفترق أسمعُ صلاةَ الصحراء.

(11)

تتواصل حركة الذات الشاعرة في فعالية دينامية تحيل في مستوى معين من مستوياتها على معنى صوفي «أمشي»، ويضع الراوي بعد هذا الفعل الأنوي علامة (:) كي يوحي باكتسابه حضوراً عنوانياً مكبّراً في سياق الكلام الشعري، على النحو الذي يأتي فيه الكلام اللاحق تفسيراً لمنطق العنونة في الفعل وتشكيلاً لخطابه، إذ ما تلبث أن تشرع فعالية التفسير بتركيز كاميرا التصوير على آلة المشي العضوية المنسوبة إلى الراوي الشعري «خطواتي»، وهي تمضي في تشكيل تشبيهي تمثيلي تتحوّل فيه حركة (خطواتي) إلى مولّد (أسئلة)، في كلّ خطوة سؤال، على النحو الذي يتحوّل فيه المشهد البصري إلى متخيّل ذهني، إذ يكون بوسعه استقبال وتمثّل حكاية الأسئلة/ الخطوات في سياق المشي «يلتهم بعضه بعضاً».

إن الحكاية المتمركزة والمكثفة والماثلة حركياً في صورة «يلتهم بعضه بعضاً» تنتهي إلى درجة صفر السرد، وتكتسب شعريتها من استمرار تلاشيها ومحوها على النحو الذي يؤكّد صوفية فعالية المشي التي تتكشّف فيها الخطوات عن أسئلة لا تبغي منفعة أو هدفاً، بل هي تكتفي بمحاورة ذاتها عن طريق الالتهام المتبادل، ولا يبقى من المشهد السردي- الدرامي سوى ظلال الحركة:

أمشي: خطواتي أسئلةٌ يلتهمُ بعضها بعضاً.

(12)

الأمكنة تهيمن على العقل الشعري وتأخذ وضعها السياقي فيه، وتكتظّ بالعلامات والرؤى والصور والحالات، وتتجسّد (اللغة العربية) بكل تاريخها وتراثها وقيمها عبر (أكثر من كلمة) غزيرة بنبوءة الشعر، في سياق تناصي يتحوّل فيه صوتها إلى معجزة «إذا لُفِظَتْ قُربَ نخلة تحوّلت النخلةُ إلى يمامةٍ أو إلى/موجة.»، إذ إن سحرها الخلّاب بإيقاعه المدهش يشعل فتيل البهجة والفرح والسعادة في (النخلة) بإرثها وحضورها ومجدها وبهائها وقدسيتها، لتطير بخفّة أنثوية رحبة ومغرية (يمامة)، أو تسبح بإيروسية بارزة على سطح الماء وتداعب أطراف الرمل بغنج وإثارة. ثم ما يلبث الفضاء الحاضن للمكان أن يتشكّل بأدوات خبيرة وعارفة تسخّر فلسفة الطبيعة لتؤسس فيه منطق الحجب والخفاء وموسيقى العزلة «وشعرت أنّ الأفق حوله يخيط جلبابه بإبر النخيل.»، ليتعادل فيه صمت المكان مع صوت اللغة «صمتٌ هو نفسهُ صوتُ اللغة.»، وينسج الشعر ملحمته الكبرى من جدلهما، على النحو الذي يكون فيه الجسد المعطوف (والجسد) بشقيه التقليديين (ذكراً وأنثى) قادراً على الوصول إلى سكرة الحرية متفلتاً من ذاته وجنونه ومتطلباته «مأخوذٌ بالخروج من شبكةِ اليقين.»، ملتحقاً بالكلمات الطائرة المكثّفة (يمامة) والبحرية المتركّزة في (موجة)، ومتحولاً إلى قيمة أخرى للفعل والتعبير والترميز والأسطرة من خلال تشكيل فضاء (الأفق) المنتقى بهندسة شعرية عجيبة، وهو يتفتّح تحت رعاية وحراسة الفضاء الشعري المعدّ لغبار الطلع حيث تولد الأشياء كلها من جديد، في لحظة شعرية تتكرّر دائماً ولا تتكرر أبداً.

فندق تشيدي: عندما دخلته، شعرتُ أنّ في اللغة العربية أكثرَ من كلمة، إذا لُفِظَتْ قُربَ نخلة تحوّلت النخلةُ إلى يمامةٍ أو إلى موجة.

وشعرت أنّ الأفق حوله يخيط جلبابه بإبر النخيل.

صمتٌ هو نفسهُ صوتُ اللغة.

والجسدُ، ذكراً وأنثى، مأخوذٌ بالخروج من شبكةِ اليقين.

(13)

كاميرا الشعر بتصميمها الهندسي البلاغي والتخييلي المدهش ذات حساسية عالية في التقاط المشاهد والصور والحالات والفضاءات، وهي لا تركّز على مساحة الجزئيات الظاهرة حسب بل على منطقة التفاصيل الدقيقة كلها أيضاً، بمحيطها وفضائها وعالمها وكونها وطبقاتها المتجلية والغائبة. إن هيمنة (المرأة) التي (تسير/وحدها/في قاعة الفندق) تستقطب اهتمام كاميرا الشعر الفضولية على نحو كامل وحاسم ونهائي، وهي تحرّضها على الفعل والمشاركة معها في صنع المشهد، عبر التقاط الحركة والإيقاع والشكل والصورة والديكور داخل لوحة العرض الشعري السينمائي. بمعنى أن الكاميرا هنا ليست محايدة ولا تعمل بمهنية تصويرية عالية التجرّد، إذ هي تقوم بدور الراوي السرد ـ شعري كلي العلم الذي لا يكتفي بالوصف والتوجيه والتخييل (كأنها تريد أن ترقص)، بل يتدخّل في تسيير الحدث الشعري، وتوجيهه، وإعادة إنتاجه (خذها بين ذراعيكَ. أيها الليل)، في صياغة أمرية قاطعة (خذها) ذات طابع حسّي إيروسي مباشر(بين ذراعيك) عبر صوت ندائي ينطلق إلى الزمن المضمر (أيها الليل)، على النحو الذي يبدو فيه (المنادي) وكأنه يتطابق مع (المنادى)، بدلالة الإحاطة البصرية الشاملة بظروف الحدث الشعري (امرأة/وحدها/ترقص)، والتحريض على تفعيله واستغلاله له (خذها بين ذراعيك)، والأنسنة العالية التي حظي بها المنادى (أيها الليل).

تتحرّك هذه الفعالية داخل نشاط تذويتي عميق للمشهد يسعى إلى المطابقة والمحايثة بين فضاء الذات المتشكّل في (خذها بين ذراعيك)، وفضاء الزمن الشعري المنتخب (الليل)، لتقييد (الرؤية) وتركيزها وحشدها في باطنية الحلم على نحو يستجيب لفضاء المشهد ويحتوي تموّجاته:

امرأة تسيرُ وحدها في قاعة الفندق، كأنها تريد أن ترقص.

خذْها بين ذراعيكَ. أيها الليل.

(14)

تتواصل فعالية فتح فضاء الذات الشعرية على محور الزمن المنتخب في الطرف الآخر من التجربة (الفجر) بعد أن اخترق الطرف الأول (الليل) وذوّته واستأثر بمكنوناته وحوّله على نحو ما إلى وجه من وجوهه الخفية، أو طبقة من طبقاته الدفينة، لعلّ آلة السؤال الشعري عند أدونيس هنا تعمل بكفاءة استفهامية عالية، حين يتحوّل شكل السؤال ومضمونه إلى خطاب وجداني تأملي:

أين تذهبين، أيتها السعادة المسافرة؟

تنبأ عنّي، أيها الفجر.

(15)

يختزل هذا الخطاب التأملي التجربة كلّها في جدل التجاذب الفضائي بين الزمان والمكان (أين تذهبين، أيتها السعادة المسافرة؟)، الذي يتمركز سيميائياً في المنطقة المتموّجة بين الصفة والموصوف (السعادة المسافرة)، إذ يحتاج فيها كشف الجواب إلى نبوءة، على (الفجر) أن يتكفّل بها نيابة عن الأنا الشاعرة (تنبأ عني).

إن المنادى (أيها الفجر) وهو يتنكّب المهمة المعقّدة المكلّف بها من طرف الراوي الشعري الذاتي (تنبأ عني)، عليه أن يلتحم بالراوي من أجل أن يضاعف من قوته وطاقته، ليكون قادراً على إعادة توجه السؤال «أين تذهبين، أيتها السعادة المسافرة؟»، ويفكّك رمزية الصفة (المسافرة) وقَدَريتها، من اجل أن يستعيد تاريخه (الليل) ويكشف أسراره على النحو الذي يكون بوسعه القيام بمهمة (تنبأ عني)، بعد تحقيق التطابق الشعري اللازم بينه وبين الليل والذات الشاعرة.

ـ لعبة المعنى: موسيقى الكلام ونور القصيدة.

إن إستراتيجية ابتكار مفاتيح المعنى وصوغ كتاب الدهشة في لُقية أدونيس الشعرية الباذخة «فضاء لغبار الطلع» لا تنبني على أساس الودّ والطمأنينة والوقار وسعادة الحلّ، بل تتأسس على وفق رؤيا ضبابية وسرابية شاسعة تنفتح على مدى أوسع من الأسئلة والقلق والمشاكسة والتحدّي، إنها لعبة المعنى أو رقصته، إذ لا حدود للعلامات، ولا قيود على الإشارات والإلماحات، ولمجرّة الدوال الشعرية فيها أن تمارس ما تشاء من تشكيلات وحركات وفعاليات تحت إدارة عقل شعري خبير، عقيدته اللعب.

تنهض لعبة المعنى في تشكيلات «فضاء لغبار الطلع» الشعرية على حساسية تركيز وتمثيل عالية، تعكس نشاطاً تأملياً بالغ الخصب والصيرورة والنفاذ والعمق، وتقارب الدوال مقاربة نوعية خاصة تستهدف تحفيزها وإثارتها لإنشاء كلام آخر، يشتغل التأكيد فيه على بعث طاقته الموسيقية، على النحو الذي يمكن تحسّس الإيقاع فيه عبر كلّ دال من دواله، إذ تنتشر موسيقى الكلام على كامل مساحة الكتابة الشعرية بحيث تتمكّن من التعبير عن نورها بقوّة وبهجة وتحدٍّ.

الذات الشاعرة حاضرة دائماً ومتجلّية حتى في غيابها، فهي التي تدير دفّة اللعبة (لعبة المعنى)، وتتحكّم بمجريات الموسيقى (موسيقى الكلام)، وتسهم في إنتاج النور وبعثه (نور القصيدة)، ثمة إقصاء شامل ومقصود وبارع لكلّ ما هو خارج هذه الذات، غير أنّ ذاتيتها هنا ليست أنانية وواحدية، كما أنها ليست متمركزة حول (أنويتها) بانحسار وتكتّل وعزل وانقطاع، بل هي ذات كريمة وكليّة ومنفتحة على الآخر والطبيعة والأشياء بتواصل ضارب في الحيوية والعمق والألفة، على النحو الذي تبلغ أحياناً مقام ذات كونية ترى الفضاء وتشرف عليه وتحرّك عناصره بدقّة شطرنجي ماهر، لا يستهدف الانتصار على الغريم بقدر ما يرغب في مواصله اللعب معه لأجل اللعب فقط . من أجل تسيير لعبة المعنى على سكّة الشعر يتبنّى أدونيس هيكلاً ثلاثياً مقترحاً للفضاء في هذه المعادلة الشعرية هو «الموسيقى/الضوء/أنا»، تحيل الموسيقى (ضمنياً) هنا على الكلام، والضوء (رمزياً) على القصيدة، وأنا (إحالياً) على الذات الشاعرة:

الموسيقى، الضوء، وأنا

حلفاء للغيم ـ هذه اللحظة.

(16)

تتقدّم الموسيقى بحساسيتها السمعية (الظاهرة والباطنة)، ويتوسّط الضوء بحساسيته البصرية النافذة، وتختتم الـ «أنا» صورة المثلث المتساوي الأضلاع الذي يمكن بسهولة أن تتبادل الأضلاع أماكنها على نحو متحرّك ومستمر يُظهر فضاء الوحدة والتجانس والمشاركة، على النحو الذي يهيئ لها فرصة التقدّم المشترك نحو فضاء خارجي يعد بالماء «حلفاء للغيم»، ولعلّ توصيف «حلفاء» يكشف عن قوّة التضامن بين أدوات تشكيل لعبة المعنى (الموسيقى/الضوء/أنا) في اجتماعها لتدعم موقف الغيم في هذه اللعبة.

إن الإشارة الزمنية الراهنة «ـ في هذه اللحظة» تنبئ عن حال شعرية يقدّرها الزمن الخاطف الذي يتمركز في لحظة الحلف «حلفاء»، ويستمدّ كلّ ضلع من أضلاع مثلث لعبة المعنى (الموسيقى/الضوء/أنا) شرعية حضوره ووجوده من الحلف مع الغيم، فـ (الغيم) مصدر الماء (المعلن)، تحتاجه الموسيقى لترطيب لحنها، ويحتاجه الضوء إمعاناً في وضوح أكبر، وتحتاجه الـ (أنا) كي تعيش، وتلعب «ـ هذه اللحظة» دور الزمن الحاسم في إنجاز المعنى الشعري الذي يحقق فعل التوافق بين الأضلاع، وإسناد الغيم، والتمركز في اللحظة.

الراوي الشعري يصنع لعبة معناه بآلة الوصف التي تستعير في فعالياتها الوصفية تقانات سينمائية وتشكيلية، تبدأ بالفعل «تستيقظ» وهو يشير إلى نقل الحال الشعرية من الموت (النوم) إلى الحياة (اليقظة):

تستيقظ الحقيقة في الطبيعة، عاريةً،

في الكتاب، تلبس ثيابها غالباً.

(17)

وحينما يكون الفاعل هو «الحقيقة» يحصل في التشكيل الشعري انزياح بعيد يدخل عميقاً في فضاء مجازي تخييلي صانع للمفارقة ومنتج للدهشة، على أساس أن الحقيقة يجب أن تكون مستيقظة دائماً وظاهرة دائماً، وحين يمتدّ الأفق الشعري ليستظهر المكان الذي يتمظهر فيه فعل الاستيقاظ «في الطبيعة»، يأخذ الانزياح بعداً مخصوصاً يتجسّد في كيان الطبيعة وحساسيتها ومعناها المتعدد . غير أن الجملة حتى هذا الحدّ لا تكتسب شعريتها على النحو الذي تبرز فيها موسيقى الكلام ويشّع فيها نور القصيدة، لاستكمال لعبة المعنى على نحو شعري كامل إلا بتواصلها مع الحال «عارية»، إذ يتلاءم دال الحال هنا مع دال (الطبيعة) في العودة إلى

الحقيقة الأولى التي تكون فيها كلّ أشياء الطبيعة (عارية)، فعري الحقيقة في الطبيعة هو الأصل الوجودي الفعلي لها، وهي لا يمكنها إلا أن تكون (عارية) لتماثل (الطبيعة) وتضاهيها وتحايثها، ولتنهض بوظيفتها التعبيرية والتشكيلية بدقّة وحيوية وشمول.

غير أنها حين تتحوّل من المكان ـ الأصل (الطبيعة) إلى المكان الآخر الموازي له بفضائه الورقي (في الكتاب)، فهي ستتنازل حتماً عن حرية عريها وتتقيّد بـ «تلبس ثوبها»، بحيث يبدو لبس الثياب هنا نوعاً من الحجب الذي يضيّق كثيراً على حركة فعل الاستيقاظ في الصورة بدلالة «غالباً»، وهي لا تقود لعبة المعنى إلى حسم جذري بل تبقي آلية الترجيح قائمة.

إن فعالية التوازي الذهني بين (الطبيعة/الكتاب) والبصري بين (عارية/تلبس ثيابها) تعكس موسيقى الكلام في بنية التضاد، ويشعّ نور القصيدة من خلل ثنائية الاستيقاظ والنوم، والعري واللبس، التي يحفل بها الكتاب بين الفضاء الطبيعي (الحياة) والفضاء الورقي (الكتابة).

إن الشعر في المقام الأول هو لعبة كلام، أو لعبة في الكلام، ترتقي في تقاناتها اللعبية إلى مستوى فريد لا يمكن أن تبلغه أية لعبة أخرى، ومن ثمّ تنتج لعبة أخرى أكثر تعقيداً وأعمق إشكالاً هي (لعبة المعنى):

العبارة الجميلة

هي، في ذاتها، حقيقة جميلة.

(18)

في هذا النص تنصرف القراءة البصرية وهي تعاين المدوّن إلى إحداث توازٍ بصر ـ دلالي بين «العبارة الجميلة» و«حقيقة جميلة»، وهذا التوازي هو مستوى أصيل بين مستويات لعبة المعنى، لكنّ هذا التوازن الدلالي بين الصورتين لا يتمّ إلا عبر معادلة تتوسّط طرفيها كتلة كلامية ذات كثافة لافتة في حضور الضمائر «هي، في ذاتها».

إذا ما شئنا إجراء عملية موازنة لفظية ونحوية بين طرفي المعادلة فيمكننا رسم المخطط الآتي:

العبارة ـــ حقيقة

الجميلة ـــ جميلة

(العبارة) بانتمائها إلى الكلام تأتي معرّفة بـ (أل) لتؤكّد استقلاليتها وقوّة حضورها تواجه (حقيقة) بانتمائها إلى المطلق، وهي تأتي نكرة مفتوحة على أوسع مدى ممكن من الاحتمال، مثلما تشتبك الصفة المعرّفة (الجميلة) مع موازيتها النكرة (جميلة)، لتحقق المعادلة نوعاً من الموازنة الدلالية غير الكاملة بين مستوى التعريف في الطرف الأول ومستوى التنكير في الطرف الثاني.

الكتلة الكلامية التي تتوسّط طرفي المعادلة (هي، في ذاتها) تتألف من الضمير المنفصل (هي)، العائد دلالياً على الطرف الأول (العبارة الجميلة)، ورمزياً تشبيهياً على الطرف الثاني (حقيقة جميلة)، ثم حرف الجرّ (في) الذي يفيد التمركز والتجوهر والتمحور، و (ذات) التوكيدية المقترنة بالضمير المتصل (الهاء) العائد أولاً على الضمير المنفصل (هي)، ومن ثم على طرفي المعادلة دلالياً وتشبيهياً بالتتابع، وفي سياق شعري متوازن.

هذا الفضاء التوسّطي «هي، في ذاتها» يؤلّف فاصلاً موسيقياً من الكلام يضاعف من قوّة نور القصيدة في طرفي المعادلة، ويسهم في إنجاح مسيرة لعبة المعنى التي تسعى إلى جعل الكلام الشعري حقيقة وجودية لا يمكن إغفالها أو تجاوزها في فضاء التجربة.

تتجسّد موسيقى الكلام أكثر في الطبيعة حيث يصل الانفتاح إلى أقصاه، ويجري الكلام في الطبيعة كما تجري كل المكوّنات الأساسية لها «لا تتوقف الطبيعة عن الكلام»، فهو ماء الطبيعة ونهرها المتدفّق الدائم:

لا تتوقف الطبيعة عن الكلام،

لكن، همساً.

عندما تنطق بصوتٍ عالٍ

تخرج من بين شفتيها كلمة واحدة:

الحرية.

(19)

إلا أن الاستدراك سرعان ما يأتي مباشرة «لكن» ليحدد صورة هذا الحراك الكلامي الدائم في الطبيعة، وشكله ونوعيته وصفته «همساً»، بكل ما تنطوي عليه الحال الشعرية من إيقاعية هادئة ذات مضمون إيروسي خفي يتركّز في طبقاته نور القصيدة.

غير أن هذا الفضاء حين يتعرّض للخرق والتجاوز «عندما تنطق بصوت عالٍ» حيث يغيب الهمس ويتلاشى عبر هيمنة إيقاعية جديدة (صوت عالٍ)، فإن (الكلام) الذي يجري في الطبيعة بلا توقّف يتركّز ويتكثّف ويتخصّب في كلمة واحدة «تخرج من بين شفتيها كلمة واحدة»، ويقضي حضور دال (الشفتين) بإنتاج دلالة أنسنة ذات طبيعة أنثوية تعود على (الطبيعة)، وهي في إنتاجها لهذه الكلمة الواحدة الموسومة بـ «الحرية» إنما تنتج الحياة نفسها، من خلال ترتيب نسق العلاقة في فضاء النص بين (الطبيعة/الكلام/الحرية) الذي ينتهي إلى لعبة معنى تقترح إشكاليتها في تموّجات الحراك الشعري بين الأفعال (لا تتوقف/تنطق/تخرج) من جهة، وبين دالّي الصوت الإيقاعيين المتضادّين (همساً/صوت عالٍ) من جهة أخرى، وترسم صورتها في النهاية بين حدّي القصيدة المشغولين بالنور (الطبيعة/الحرية).

يتمخّض الكلام الشعري أحياناً عن لعبة معنى درامية، وتنبعث موسيقاه من حساسية التتابع الفعلي المتصاعد هارمونياً لبلوغ لعبة المعنى:

عندما كنت أنظر إليك، وأطيل النظر،

لم أكن أراك،

كنت أتمرأى فيكِ.

(20)

النص هنا نص بصري - مرآوي يتشكّل من أربع حلقات فعلية درامية تتضاد وتتقاطع بطريقة مسرحية وهي:

- **أنظر إليك.**
- **أطيل النظر.**
- **لم أكن أراك.**
- **أتمرأى فيك.**

داخل حاضنة الكينونة الفعلية المتناوبة تناوباً درامياً أيضاً بين الإثبات والنفي «كنت/لم أكن/كنت». الجملة الأولى (أنظر إليك) جملة سياقية تعكس رغبة واضحة في استيعاب المنظور وتمثّله، تتضاعف هذه الرغبة في الجملة الثانية (أطيل النظر) وتستديم إمعاناً في السعي إلى تملّك المنظور بصرياً، وترتفع الجملة الثالثة المنفية (لم أكن أراك) إلى فضاء صوتي، لتدخل المعنى في إشكالية بصرية ذات طابع رؤياوي بين المرئي واللامرئي، لتجيء الجملة الرابعة (أتمراى فيك) حيث تنتقل لعبة المعنى داخل موسيقى الكلام ونور القصيدة من الصورة

البصرية العالية القصدية إلى الصورة المرآوية المخاتلة ذات الطبيعة الشعرية، التي يتّحد فيها الرائي بالمرئي، وتتحوّل لعبة المعنى إلى تشكيل إيقاعي متداخل يكون فيه الراوي الشعري الذاتي جوهر المعنى عبر تعالقه مع الآخر في منظور مرآوي ملتبس.

يلعب اللون بسيميائيته الكثيفة دوراً بالغ الأهمية والضرورة في صوغ لعبة المعنى الشعري، وهو ينطوي بطبيعته على موسيقى كلامية خاصة ونور شعري خاص يتموّج بتموّج سطحه وعمقه:

بياضٌ

كمثل جبلٍ عالٍ يصعد عليه السوادُ مقتدياً بسيزيف.

(21)

يتشكّل الدال اللوني «بياض» تشكّلاً جسدياً ممعناً في وحدته واستقلاليته وفرادته، لذا فهو يهيمن على سطر شعري كامل تاركاً مساحة واسعة من بياض الورقة تضاعف من القيمة اللونية الدلالية له، وحضوره على هذا النحو المنكّر والواحدي والمستقل والفريد ينتج فضاء تخيّلٍ صورته إلى أقصاه، إذ هو قيمة تشكيلية قابلة للتصوّر في أنساق متعددة ومختلفة ومتباينة بحسب ثقافة المتخيّل وتجربته ومعرفته وحساسيته، ومن هنا يتأتى ثراء الطاقة التعبيرية المختزنة في أعماق الدال اللوني وطبقاته وحدوده.

يمتلئ الدال اللوني (بياض) بلعبة المعنى حين يخضع للتشبيه التمثيلي «كمثل جبلٍ عالٍ يصعد عليه السوادُ مقتدياً بسيزيف.»، إذ يتجسّد تجسداً هائلاً في منطقة المشبّه به الموصوف (جبل عالٍ)، ليتماثل بحضورٍ طاغٍ في فضاء الطبيعة، مكتسباً بعده الحكائي الدرامي في جملة (يصعد عليه السواد)، إذ تتشكّل صورة ثبات (البياض) في هيئة الجبل العالي أمام زحف السواد، على نحو يؤلّف حراكاً صراعياً ضدّياً بين الثبات والحركة، والبياض والسواد، لكنّ الحال الذي ما يلبث أن يتدخّل لتطوير القيمة التعبيرية في المعنى وحسم الصراع (مقتدياً)، يأخذ الصورة عموماً إلى مرجعية أسطورية تتمثّل بـ (سيزيف) يكتسب فيه دال السواد معنى (الصخرة)، بحيث يصعد السواد على جسد البياض الجبلي العالي مثل صخرة سيزيف، لكنه ينزلق نحو الأسفل قبل بلوغه قمة البياض.

حركة السواد على جسد البياض حركة موسيقية ذات طابع أسطوري مستديم باستدامة مكوث البياض في مكانه (كمثل جبل عال)، غير أن نور اللون (بياض) كفيل بهزيمة (السواد) الصاعد في كلّ مرة، لتبقى لعبة المعنى ماثلة ومنتشرة ومشعّة في جوهر الـ (بياض) وهو يتجسّد في فضاء الطبيعة (كمثل جبل عال)، على النحو الذي يسمح فيه بإطلاق إشارات إيروسية داخل المثال اللوني والحركة اللونية والتضاد اللوني.

تفيد لعبة المعنى من خصب الطاقة السردية الماكثة في فضاء النص الشعري من أجل استظهار موسيقى الكلام فيه، بحيث يتنكّب الراوي الشعري كلي العلم مهمّة مخاطبة الشخصية الشعرية حاملة الحدث وكأنه يخاطب ذاته:

تُمضي حياتَك في حفر طريقٍ من أجل أن تسيرَ عليه نحو ما

تشاء. فجأةً، تكشف أنّ الطريق انتهى، وأنّ خطواتكَ لا تزال في بداياتها.

(22)

الجملة الشعرية الأولى «تُمضي حياتَك في حفر طريقٍ من أجل أن تسيرَ عليه نحو ما/تشاء.» جملة طويلة ذات طبيعة سردية خالصة وذات بنية حكائية مكتملة، وكأنها تختصر

سيرة المخاطَب في سياق زمكاني يلخّص الحياة تماماً، إلا أنّ المفارقة تحدث في الدال الاستثنائي «فجأة» وهو يغيّر الطبيعة السردية الخالصة للسرد، ويفتح بنية الحكاية الشعرية على احتمالات أخرى ما تلبث أن تظهر في جملة «تكشف أنّ الطريق انتهى»، على النحو الذي يفتح باب الحكاية على استئناف سردي سيقول كلاماً آخر يتمثّل هنا في حجم هائل للمفارقة «وأنّ خطواتكَ لا تزال في/بداياتها.»، وهنا ترتبط (حياتك) بثلاثة مستويات زمكانية.

المستوى الأول (نحو ما تشاء) بفضائه المفتوح المرتبط بالرغبة، والثاني (الطريق انتهى) الذي يشير إلى توقّف الحياة عند آخر نقطة في الطريق، والثالث (لا تزال في بداياتها) حيث تحدث المفارقة عبر إعادة المخاطب إلى نقطة البداية وكأنه لم يسر ولا خطوة في الطريق الذي أمضى حياته كلها في حفره.

تكشف الصورة الشعرية في هذا النص عن لعبة معنى ذات طابع فلسفي، إذ إن الراوي الشعري كلي العلم وهو يخاطب (آخر) يمثّل على نحو من الأنحاء قناعاً لذاته، إنما يستعيد شريط حياته (طريق) بعد إشرافه على نهاية التجربة ليجدها ما زالت متلبثة (في بداياتها)، وكأن هذا العمر استخدم طريقاً محفوراً لا يؤدي في الختام إلا إلى نقطة البداية، على النحو الذي تصبح فيه جملة (نحو ما تشاء) مفرّغة من دلالة الاختيار بوصفها عديمة الفرص، لأن الطريق واحد وله نهاية تكشف فجأة.

إن الدال (فجأة) وهو يمثّل هنا انتباهة أسلوبية شديدة الأهمية دلالياً وإيقاعياً، يحيل على وصول الصورة إلى لحظة شحوب تختفي فيها الألوان والاحتمالات والرؤى والخيارات بعودة الخطوات إلى بداياتها، لتنتهي معه لعبة المعنى إلى حضور موت الأشياء وفنائها، في إيقاع سردي كلامي (شعري) يختصر حركة الحياة كلّها في لحظة توقّف، ويطفئ نور القصيدة في انغلاق دائرة الحياة بين بدء النهاية والعودة إليها.

إن لعبة المعنى ى تقدّم نفسها في القصيدة على هيئة كاملة ونهائية، بل تتمظهر فيها خلال طبقات وإحالات ومرجعيات ومستويات:

الدخان يشعل قناديل المعنى.

(23)

يحيل دال «الدخان» بوصفه بؤرة مركزية وأساسية مشتغلة في حساسية النص على «النار»، إذ لا يمكن تلقي دال (الدخان) من دون التوصّل بالإحالة التي يتغذّى فيها الدال على مخزونها السيميائي وشحناتها الدلالية، وعلى أساس تلقّي هذه الإحالة يتمّ فهم عمل الفعل المضارع «يشتعل»، ليفعل الفاعل فعله في المفعول به «قناديل المعنى»، إذ تتكشّف لعبة المعنى هنا عن توقّع نور فائض للقصيدة وموسيقى كلام ضوئية تلتمع في صورة (قناديل المعنى) التي يشعلها (الدخان/النار).

إن توسّط الفعل المضارع بين فاعله المقدّم (الدخان) ومفعوله (قناديل المعنى) يجعل من المعادلة النصيّة بمستواها الخطّي والبصري ذات طرفين اسميين يتوجهان ويلتقيان في بؤرة الفعل المركزية (يشعل)، وإذا كان دال (الدخان) يمثل هنا ذاكرة (النار) فإن (قناديل المعنى) تمثل ذاكرة (الشعر)، على النحو الذي يمكن أن نستبدل بـ (قناديل المعنى) في هذا السياق (لعبة المعنى)، حيث تتوازى (قناديل) مع (لعبة)، وتكتسب (لعبة) صفة ضوئية طقسية ذات جذور ميراثية ورمزية وأسطورية تتمركز في (قناديل)، التي تكتسب هي الأخرى من (لعبة) صفة موسيقية تحكي إيقاع التناسب والتشاكل اللحني (الضوئي) بين قنديل وآخر، ومن ثمّ في كامل التشكيل الذي ترسمه صورة (قناديل).

لعبة المعنى الشعري تخضع أحياناً للعبة إيقاعية داخلية في النص الشعري تتوازن فيها حساسية البنية الدلالية مع البنية الإيقاعية:

الحجرُ الذي رميته في النبع لم يسقط فيه، بل سقط بين أهدابكَ: تحسَّس عينيك.

(24)

إن الخطاب الموجّه بطريقة حِكَمية إلى المخاطب الذي يمكن أن يكون في مستوى معيّن من مستوياته التعبيرية قناعاً للأنا الشاعرة، يتمثّل حال التجربة الشعرية في النص ويرسمها في الكلمات استناداً إلى حركتها الموسيقية التي ينهض بها المبتدأ/الفاعل «الحجر»، إذ هو الأداة التي تنطوي على قيمة رمزية ذات عمق طبيعي في جذرها السيميائي، وهي تقوم هنا بدور (لعبي) لا يخلو من بعد أسطوري ما «الحجرُ/ الذي رميته في النبع»، لأنّ دال (النبع) يستمدّ مشروعية حضوره بوصفه بداية إنتاج الماء الذي ينطلق منه عادةً ولا يعود إليه.

غير أنّ الانزياح الشعري يُحدِثُ مفاجأة شعرية لافتة تتمثّل في عدم إنجاز الفعل (رميته) لمهمته الحكائية السياقية بدلالة الجملة المنفية «لم يسقط فيه»، على النحو الذي يفتح المجال التعبيري والصوري والتشكيلي في النص على طبقة اشتغال شعري ثانية تلاحق الحدث وتتقصّى مصير الحكاية الشعرية، وصولاً إلى حلم استكمالها سردياً في أرض الواقعة الحكائية.

تستمر فكرة بناء المعادلة الشعرية بوصفها نواةً فعّالة لاستيلاد لعبة المعنى وتشغيلها في ساحة العمل النصّي، وذلك بتشغيل طرفي المعادلة في مساحة النص بأعلى كفاءة شعرية ممكنة كفيلة بالإنتاج:

الزّمنُ عاصفةٌ، لكن يمكن التغلّب عليها بما هو أضعف منها: الفنّ.

(25)

إن الطرف الأول من معادلة الصورة الشعرية هنا هو «الزمن» الذي ينشحن بقوّة تدليل وتصوير وترميز وأسطرة هائلة، عبر الدال الخبري النعتي «عاصفة»، ليتحوّل إلى مصدر تهديد عاصف للحياة يعد بالتدمير ويلوّح بالموت، إلا أن الاستدراك ما يلبث أن يأتي مباشرة «لكن يمكن التغلّب عليها»، ليقلّل أولاً من زخم الوعد بالتدمير والتلويح بالموت بإطلاق إشارة إمكانية تفادي ذلك «التغلّب عليها»، لنزع فتيل العصف منها ودحرها ثانياً، ولا يكتفي الراوي الشعري بتحقيق هذا الإنجاز المنقذ للبشرية من ترويع عاصفة الزمن، بل يمارس لعبته في الاستهانة بها أيضاً وهو يقدّم صفة معينة للآلة التي يتغلّب فيها عليها «بما هو أضعف منها»، حيث يرتفع مستوى أداء اللعبة الشعرية درجة أعلى. وحين يصرّح الراوي بالسلاح (الأضعف) في مقياس الطرف الثاني من المعادلة الشعرية «الفن»، تنشأ لعبة شعرية أخرى ذات مضمون بلاغي طباقي مفارِق بين صفة (أضعف منها) للفن، وقدرة هذا (الفن) الأصيلة والحضارية على إيقاف زحف عاصفة الزمن وترويضها وكبت جموحها. ولا شك في أنّ هذا الطرف من المعادلة (الفن) يستثمر كامل إمكاناته الجمالية والثقافية والحضارية، وبكلّ ما تنطوي عليه هذه الإمكانات من رقيّ وأصالة وحرية وميراث تؤهّله للقيام بهذه المهمة التي تنقذ الحياة من موت محتّم، وتعيد إنتاجها على نحو جديد ومثالي في صالح الجمال والإنسان والحضارة.

يستمرّ توجّه خطاب الراوي الشعري نحو الآخر/الأنا باستخدام المعادلة الشعرية المنتجة للعبة المعنى:

هل تريدُ أن تكون سماء ثانية؟

إذاً، اعشق الأرض.

(26)

إن الخطاب هنا يحمل سؤاله ذا الطبقات الدلالية المتعددة «هل تريدُ أن تكون سماء ثانية؟»، وهو يكثّف عمل الفعلين (تريد/تكون) في منطقة الاستفهام الشعري الذاهب إلى قدرٍ عالٍ من الترميز والأسطرة «سماء ثانية»، التي تمثل الطرف الآخر (الأعلى) من المعادلة الشعرية للعبة المعنى، بما تكتنزه من موسيقى كلام تتردد بين الصفة والموصوف، ونور شعري ينبثق من فضائها المتصوّر . وإذا كان السؤال الشعري يقع عادةً في منطقة (الفروض) فإن آلية البرهنة عليه عبر «إذاً» سرعان ما تتقدّم في الصورة الأمرية القادمة في خطاب الراوي «اعشق الأرض»، لتضع الطرف الثاني (السفلي) من المعادلة الشعرية على النحو الذي يحقق التوازن الدلالي والقيمي في لعبة المعنى . تعكس حساسية الارتباط الدلالي والصوري والرمزي بين (سماء ثانية/الأرض) قيمة تشكيلية وتعبيرية وسيميائية عالية، تحيل على استحالة إمكانية بناء (سماء ثانية) من دون المرور بمرحلة عشق الأرض، إذ إنّ جملة (اعشق الأرض) لا تقدّم علاقة طارئة وعابرة وسريعة، بل علاقة (عشقية) تحفّز في ميكانيزمات الصورة الشعرية بعداً إيروسياً منتجاً، يفتح اللعبة الشعرية على آلية صياغة أخرى لـ (سماء ثانية) وهي تقع في دائرة الإرادة والتكوين.

تتمركز لعبة المعنى الشعري أحياناً في اللوحة (البورتريه) التي تصنع حدّاً مشحوناً للرؤية البصرية بين الرائي والمرئي، بناءً على طبيعة المرئي في اللوحة ودرجة شعريته في التشكيل الصوري:

تتعذّر رؤية الوجه بشكلٍ كاملٍ ونهائي،

وهذا سرُّه، وأجمل ما فيه.

الوجه آخرُ السراب وأوّل الماء.

(27)

إن الجملة الأولى «تتعذّر رؤية الوجه بشكلٍ كاملٍ ونهائي،» ذات طبيعة إخبارية تقدّم الاستجابة البصرية التمهيدية لصورة (الوجه)، إذ تتعذّر رؤيته (بشكل كامل ونهائي)، على النحو الذي يشي برؤية ناقصة وجزئية، وهو ما لا يشبع رغبة البصر في رؤية كاملة ونهائية تنجز الرغبة تماماً، وتنهي العلاقة بعد ذلك مع المرئي وتتجاوزه بعد استنفاده بصرياً.

الجملة الثانية (الاسمية) المعطوفة «وهذا سرُّه،» تُحدِثُ تحويلاً كبيراً في إيقاع لعبة المعنى الشعري في النص، فالرؤية الناقصة والجزئية إذن ما هي إلا سرّ جمالي كامن ومتجذّر في اللاكمال واللانهائي، وهذه الانعطافة المفارِقة تُبطِلُ تماماً الحاجة إلى رؤية كاملة ونهائية للوجه، وتكفّ عن كونها هدفاً مركزياً . وتأتي الجملة الثالثة الموازية «وأجمل ما فيه» لتعزيز هذه الرؤية وتكريسها لتتحوّل إلى هدف مركزي قابل للقراءة الرمزية (الشعرية)، وهنا يتاح للراوي الشعري كلي العلم فرصة النظر إلى موجوداته الشعرية في النص نظرة أخرى وتفحّصها بدقّة، يعيد إنتاجها على النحو الآتي «الوجه آخرُ السراب وأوّل الماء.»، وبهذا يفتح صورة الوجه (البورتريه) في اللوحة على فضاء خصب وكيف ومنتج، ويتحوّل الوجه إلى (صحراء) ممتدّة حتى (البحر) حين يمسك أول الماء بآخر السراب، في استقبال رطب للبحر ووداع يابس للصحراء، حيث تنتعش موسيقى الكلام، وينتشر نور القصيدة، وتبلغ لعبة المعنى الشعري أقصى درجات لهوها وعبثها وشعريتها.

لا تقدّم لعبة المعنى الشعري دائماً حكاية مكتملة، أو في طريقها إلى الاكتمال، بل تشتغل أكثر الأحيان في دائرة الاحتمال والتوقّع والتصوّر والظن، دعماً لفعالية التخييل الشعري وبلاغة نشاطه الجمالي:

كأنما ينبغي عليّ أن أصعدَ الدرجة الأخيرة من سلّم الضوء،

لكي أقدر أن أقرأ ظلّي.

(28)

حين تتلخّص رغبة الراوي الشعري حكائياً في قراءة ظلّه «أقدر أن أقرأ ظلّي.»، وعلى هذا فإن البحث عن سبل ممكنة لتحقيق هذا المعنى تدخل في نطاق الحلم والاحتمال «كأنما ينبغي عليّ أن أصعدَ الدرجة الأخيرة من سلّم الضوء،»، فالحرف المشبّه بالفعل المقترن باسم الموصول (كأنما) يضع الحال الشعرية في سياق احتمالي واجب التنفيذ (ينبغي عليّ)، من أجل الوصول إلى درجة التحقق (كي أقدر)، على الرغم من أنّ التنفيذ ليس أمراً سهلاً وميسوراً ومتاحاً دائماً، إذ يتوجب (أن أصعد الدرجة الأخيرة) التي من دونها لا يمكن الوصول وإنجاز المراد، فضلاً على أنّ ساحة العمل (سلّم الضوء) يخترق المكان المألوف ويفتحه على رؤيا شعرية صوفية لا يمكن البرهنة على وضوح (الدرجة الأخيرة) في أنموذجها المكاني (سلّم)، على النحو الذي يُبقي الاحتمال قائماً، والضرورة قائمة، والحلم قائماً، في إيقاع شعري ـ علامي مستمر لا حدود ولا نهاية له، ومن هنا تأخذ لعبة المعنى شكلها الشعري العصيّ على الوضوح والاستقرار والتحديد.

لعبة المعنى الشعري لعبة متدرّجة في سياق تشكيل طبقاتها وتأسيس نظامها السيميائي البنيوي، وهذا التدرّج هو تدرّج موسيقي ينتقل بالكلام الشعري من حال إلى حال على نحو متطوّر ومنتج:

لكّل قصيدة عظيمة شفتانِ تنتقدانها: شفتان لا ترتويان.

(29)

فحين تقدّم لعبة المعنى فإنها تلحقها على الفور بصفة «عظيمة»، كي تنتشلها من بين ركام هائل من القصائد المتشابهة التي لا تتميّز عن بعضها «لكلّ/قصيدة/عظيمة»، وباكتسابها لهذه الصفة يكون بوسعها النهوض بمهمة لعبة معناها الشعري وبثّ نورها في أرجاء الفضاء على أمثل وأوضح ما يكون، إذ تنتقل فوراً إلى فضاء الأنسنة بعلامته الكلامية اللسانية «شفتان» التي سرعان ما تدخل إلى ميدان الفعل الشعري المنتج مباشرة «تنتقدانها».

تقوم مهمة الفعل الأول على (النقد)، وهو نقد شفاهي يحيل على المرجعية الشعرية الميراثية في إنجاز قصائد (الحوليات)، التي تخضع لنقد مستمر من صاحبها قبل الإعلان عن اكتمالها، إلا أن الجملة الاستثنائية الثانية «شفتان لا ترتويان» تحيل على علامة إيروسية ـ ثقافية مشتركة، تتحوّل فيها الـ (شفتان) إلى جسد غير قابل للارتواء جنسياً ومعرفياً وشعرياً، فتنضج لعبة المعنى اعتماداً على تشكيل هذه الرؤية الشعرية بموسيقاها اللافتة في تجمّع عدد كبير من الأصوات المتكررة في منطقة تشكيل شعرية مكثّفة.

لعبة المعنى الشعري الأدونيسية تركّز على حساسية الدوال المنتجة، إذ تتابعها نوتاته الموسيقية لتلتقط إشعاعاتها وترصد تحولاتها وتزاوج معطياتها، في سبيكة بالغة الاقتصاد والبعث والتنوير:

النور، في سطوعه الكامل، يتحوّل إلى حجاب. غير أنه الحجاب

الوحيد الكاشف.

(30)

دال «النور» يفتتح الفضاء النصّي بكامل قوّته وحضوره ومباشرته، لكنه ما يلبث أن يتقدّم خطوة شعرية جريئة إلى الأمام متوغلاً أكثر في طيّات الفضاء ليضاعف من قوّته وحضوره ومباشرته «في سطوعه الكامل»، إذ تزداد سطوته ويصبح في أعلى درجات كفاءته وعنفوانه وإيقاعه، إلا أن المفاجأة الشعرية المفارِقة بحساسية تشكيلها ذات المرجعية الصوفية المباغتة تنجز إعاقة كاملة لعمل (النور) المتوقع بعد أن اكتسب (سطوعه الكامل)، إذ «يتحوّل إلى حجاب» تنعدم فيه الرؤية وتغيب فيه المرئيات الطبيعية، لكنّ مفاجأة شعرية أخرى سرعان ما تقلب فضاء المفارقة الحاجبة إلى فضاء مفارقة جديد كاشف «غير أنه الحجاب/الوحيد الكاشف.»، ليتمّ الكشف عن مرئيات أخرى ما وراء طبيعية تتجاوز حدود المحجوبات الطبيعية في إيقاع موسيقي متناوب داهش للكلام، بين وحدات شعرية متموّجة في صناعة لعبة المعنى (النور/سطوعه الكامل/حجاب/الكاشف)، في تشكيل درامي مموسق يتنقل من المرئي إلى المحجوب، ثم من المحجوب إلى الماورائي، لينتج لعبة معنى عالية الحبكة في شعريتها الحكائية وحكائيتها الشعرية.

يتمثّل الخطاب الشعري الأدونيسي الأشياء كلّها في لحظة تشكيل شعرية واحدة، ويخضعها لنظر شعري هائل التركيز يقطّر فيها تجربته الثرّة على مساحة العمل الشعري تقطيراً، يحكي خلاصات التجربة، ويمنح ثمارها، ويوحي بإشراقاتها، لذا فإن هذا الخطاب يتوجّه من النص وإليه مباشرة حيث تكمن كلّ تلك الأشياء في مساحته الكلامية:

تسلّحْ، لا تتسلّح إلا بالنور.

(31)

الفعل الأمري «تسلّح» يفتتح مشروع النصّ المركّز بحمولة ضاغطة ثقيلة ومتوتّرة ومثيرة، تحتشد فيها كلّ الدلالات المحتملة المتعلّقة بالفعل، ليتصدّر الفعل مهمة الخطاب ويمضي قُدُماً نحو استكمال صورته في الدوال اللاحقة، وحين يأتي الفعل ذاته بعد الفاصلة وقد أخضعه الراوي للأداة الناهية الجازمة «لا تتسلّح»، فإن علامات التوتّر والإثارة والمفاجأة الشعرية تتضاعف وتتّسع في انتظار القادم من الكلام الشعري المتوقّع أن يملأ الفراغات ويجيب على الأسئلة.

وما أن تأتي أداة الاستثناء «إلا» والمستثنى منه الوحيد «بالنور» حتى تكتظّ الفراغات والتفاصيل بلعبة المعنى وتبتهج الأسئلة بإجاباتها، في موسيقى كلامية تتموّج في مياه التدليل والتصوير والترميز، إذ تتكشّف طبقات الخطاب وثناياه عن حساسية صوفية تجعل من رسالة النور السلاح الوحيد الممكن لهزيمة القبح والظلام والرداءة والتخلّف.

نور القصيدة عند أدونيس يغطّي العالم وموسيقى كلامها يطرب الكون، ولا تتوقف لعبة المعنى فيها عند حدّ معين أو ممكن، فهي مفتوحة دائماً على الاختيار والاحتمال والتوقّع والمفاجأة:

افتحْ أحشاءَ قصيدةٍ،

واقرأ فيها مصير العالم.

(32)

ينطلق نداء الراوي الشعري نحو المخاطب/الآخر/الماثل أبداً في حاضنة الأنا الشاعرة وكأنه هي، ليدعوه إلى إجراء عملية جراحية لجسد القصيدة «افتحْ أحشاءَ قصيدةٍ،»، وهو يوجّه الدعوة نحو (قصيدة) بفضاء تنكيري لا يتقصّد قصيدة بعينها، على النحو الذي تساوي فيه الجنس الأدبي عموماً «الشعر».

وإذا كان الشطر الأول من معادلة الدعوة ينهض على فعالية إجرائية ذات طبيعة جراحية لجسد القصيدة، فإن الشطر الثاني يتضمّن دعوة موازية ذات طبيعة قرائية استكشافية «واقرأ فيها مصير العالم.»، إذ ينفتح الفعل (اقرأ) ـ الموازي لـ (افتح) في الشطر الأول ـ على قيمة تعبيرية رمزية خصبة، كي يتمكّن من تنفيذ إجرائه الفعلي الكاشف عن (مصير العالم)، إذ إن هذا المصير يثوي في (أحشاء القصيدة)، والأحشاء هي الطبقات الباطنية الجوّانية التي لا تقرأ بسهولة، إنها بحاجة إلى عملية جراحية (قرائية) تتوغل في أعماق الجسد الشعري لمعرفة مصير العالم وإدراك مستقبله.

إذن لعبة المعنى تعمل على نسقين، نسق البنية السطحية ونسق البنية العميقة، على نحو مترابط ومتجانس ومتضافر، تعزف فيه على ألحان موسيقى الكلام وتستضيء بإشراقات نور القصيدة.

الهوامش والإحالات:

1- بو طيب (عبد العالي)، العتبات النصيّة بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، مجلة علامات في النقد، المجلد 18، الجزء 71، نوفمبر 2010، جدة، السعودية: 162.

2- م. ن: 162.

3- عبيد (محمد صابر)، شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2007: 28.

4- فضاء لغبار الطلع، أدونيس، كتاب دبي الثقافية (40)، منشورات مجلة دبي الثقافية، سبتمبر 2010: 25.

5- م. ن: 26 .

6- م. ن: 26 .

7- م. ن: 26 .

8- م. ن: 27.

9- م. ن: 28.

10- حوار أجراه عبده وازن مع أدونيس نشر على خمس حلقات في جريدة الحياة، بيروت، بين 2010/3/20 و 2010/3/24.

11- فضاء لغبار الطلع: 33.

12- م. ن: 33 .

13- م. ن: 34 .

14- م. ن: 35 .

15- م. ن: 35 .

16- م. ن: 116 .

17- م. ن: 116 .

18- م. ن: 116 .

19- م. ن: 117 .

20- م. ن: 117 .

21- م. ن: 118 .

22- م. ن: 122 .

23- م. ن: 123 .

24- م. ن: 124 .

25- م. ن: 125 .

26- م. ن: 126 .

27- م. ن: 127 .

28- م. ن: 127 .

29- م. ن: 128 .

30- م. ن: 128 .

31- م. ن: 128 .

32- م. ن: 128 .

والأبواب والنوافذ، ليس بوصفها مجرد أمكنة فحسب، بل كائنات تستعير المعنى من معمار اللغة القهرية التي حولت البيئة المحيطة بالشاعرة إلى "أرض يباب".

"النص هو الحاضن الطبيعي، لقصدية المبدع ونيّاته... التي تعمل على إقصاء سلطة المبدع، لتحل محلها سلطة اللغة". (1).

وهنا تستعير الشاعرة المكان/ الكون كلغة تعرب عن صوت الأنثى، الذي يتماهى مع الكون وتستعير من الكون روحها ولغتها:

«فوق ذلك الرصيف

بيني

وبيني

الرصيف الحجري الطويل

حيث آخر بر

تناولت منه روحي ترابها

ثم تناثرت في ردهاته

وانسابت بين يدي

لغة مبهمة» ص44 .

متخيل افتراضي:

تعيد الشاعرة في أحد عشر نصاً رشق المعاني بالأسئلة، التي تظل تدور في مرايا الذات، وحدود المتخيل الذي يكسر فروق الزمان وفراغات المكان وفجوات المستقبل لتجتمع المشاهدات تجريدياً في لوحة واحدة، تقول الصور بطريقة سوريالية، وهي طريقة تعيد قراءة العلامات في مختبر النفس ومسبار المشاعر الجوانية، وتعيد قراءة المدركات بما اختزن في اللا شعور، وتنشئ الشاعرة الكون في منطقة المتخيل الافتراضي الذي لا يعترف بالواقع، بل يسعى إلى هدمه، بالبدء من نقطة أولى لرحلة مرهقة ومضنية في تضاريس اللغة ومتاهاتها ومسالكها الوعرة، للوصول إلى اللامكان لأنها لا تستطيع مغادرة اللحظة، فتقلب اللغة وتعطل أجنحتها وضمائرها وبناءاتها لتقيم في ردهاتها وتنشد على أطلالها، وتستعيد كلامها المكسور. «مدفوعة بشحنة هائلة من الصمت اللاإرادي، وبحالة من القهر الذي مورس عليها من قبل أدبيات المجتمع العربي الراسخة التي تنظر في مجملها بدونية إلى المرأة". (2).

في مجمل قصائد مريم شريف تمكث النصوص في إطار البيت: تحاكي الجدران، السقف، النوافذ، الشرفات، الأبواب، تقترب وتبتعد، تتقاطع وتتضاد مع "الصمت اللاإرادي" باستعارة رمزية "البيت" الذي تتحصن فيه مستفيدة من مكوناته التي توفر لها مرايا الحديث بلسان الحكايات والأساطير، التي تضفي على الظواهر الطبيعية سيطرة قوى خفية:

"لم أتخط العتبة بعد،

ما زلت أخاف الشتاء،

فالغيم يطفئ قناديله،

حين تحدق إليه ثقوب الأرض،

فيندلق البرد في أباريق الغروب

رمادياً". ص 8 (3)

تكسير اللغة:

هذه المقاربة الصورية/ الذهنية، تكشف عن شكل من العلاقات البنيوية التي صنعتها "شبكة دوال" في مجموعتها، وكان من شأنها أن تحطم اللغة المتكلسة التي اضطهدت الأنثى عبر التاريخ، لتبدو القصيدة ارتحالاً تأملياً في الوجود بوصفه معماراً لغوياً يقوم على المخاتلة والوهم، فتذهب الشاعرة إلى تحطيم اللغة، وإعادة بناء مفرداتها بنوع من الكتابة الفطرية"الوحشية" التي تستعيرها من غابات تلجها في الحلم، لتبدو القصائد متعالقة مع المعنى بما يمكن وصفه بقصيدة الشبكات.

والمقصود بذلك: أن القصيدة تعتمد على بناء متوالد، قادر على التنافذ بين عنوان المجموعة والعناوين الفرعية والمتن الذي يشكل أجزاء النص الكلية، وفق لوحات، ومقاطع، وأنسجة فسيفسائية تحيل المجموعة إلى نص واحد، أو قصيدة واحدة تفصل بينها عناوين فرعية.

هذه الشبكية تربك ، وتصعّب التفسير والشرح، إلا أن قراءة المرجعية التي تنهل منها الشاعرة يمكن أن تعين على فهم بيئة القصيدة، والاقتراح الذي حمل على أطلاق اسم "قصيدة الشبكات".

وهي على كل الأحوال مستعارة من علم الكمبيوتر، وما يوصف بالغرف المغلقة، أو "غرف المتخيل/ الوهم"، والوهم هنا، قد يكون توصيفاً مناسباً، ذلك أن "الوهمي"، هو توصيف حقيقي عند الشاعرة التي تتبنى قصيدتها على تهديم الجدران التي تحول دون الوصول إلى الغابة، وتذكر بمقولة رامبو الذي هتف، عندما طغت صلادة المادية على الحياة:

"نريد دماء جديدة..

دماء وثنية".

وهو ما أرادت أن تقوله الشاعرة في ظل سطوة اللغة، نريد لغة لم تستهلك.. طاهرة، فيها رائحة أوراق الشجر، ولثغة الطفولة، وأصوات الأشياء التي تدل على إنسانية الإنسان، وهي المرجعية التي نهل منها الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، بتوقيعه سؤال النص بعتمة العزلة فيما يقترح من لغة تتماهى مع الأشياء البسيطة، التي أصبحت جزءاً من الكائن بما هي عوالم خاصة به، وهنا توظف مريم شريف بلاغة "الطباق" لتحويل الأزمنة والأماكن إلى "ملكيات خاصة" تعيد بناءها بلغتها الخاصة:

"في المياه البعيدة..

المياه التي تهبط في كأسي أبداً..

في صفحة عذوبتها المتعالية

وحدها

يتراءى لي وجهي فأدرك أنه تمثال ترابي

لكل ما نسيته يداي

في تلك المياه المتعالية.. وحدها

في بحر أبيض .. وقصي" ص11

الإيقاعات الخرساء:

"أباريق الغروب"، عنوان فنتازي ينطوي على مفارقة/ تجاور: الماء/ الحياة، والغروب/ الموت، باقتراح لغة رمزية لا تتكون من الحروف والمفردات والكلمات والعبارات والجمل فحسب، بل تؤثث جملة من الصور الجديدة التي تصنع الدهشة بالإيقاعات الخرساء التي تقول ما لا يسمع، بل يرى، تاركة خلف جدران الكلام ما يفتح الجرح، ويُبقي المتلقي أسير حركة بندولية لأجراس تملأ الروح بالقلق، وتتحول الصورة

الشعرية إلى صورة مرئية/ مسموعة/ متحركة، فيها وحشية وعدوانية تنقض على سكونية الحزن/ الاستسلام القدري الذي يقع بين الرغبة والإحباط، والثورة والاستسلام، والفعل والنكوص، لتنقلب إلى صراخ حاد يحمل معنى الوجع بدلالة الإيقاع، فهي عودة إلى "بدئية اللغة" الإشارية/ الصوت المجرد الذي يستحضر العزلة التي تقود لعزلات مؤبدة تطبق على الإنسان جدران العتمة، مقتربة بذلك من النص الأسطوري الذي ينفتح فيه "الزمان/ المكان" على الكون وفق مشهد طقوسي "جنائزي"، يقول سيجموند فرويد: "حياة الإنسان هي سلسلة من الولادات والانفصلات المأساوية"، ويذكّر بقصائد الأميركية إميلي ديكنسن التي "أمعنت النظر في التفكير بعالمها الداخلي"،ومن قصائد:

"لأنني لم أستطع التوقف للموت

تلطف هو وتوقف لي" (4).

"أجراس تسعى

تنهش الحدود النائية

لكتابات حزينة.. ومبتلة

كتابات تدلت من أصابع ثكلى

وتقبع فوق الجدران

جدران الأزمة القديمة

حين تفور أواني المواعيد بغتة

ويعتم المرتقى". ص10

مرجعية الصورة:

مرجعية مشهدية تنهل منها الشاعرة صورها التي تكون فيها الكاتب/ المتلقي، الكائن/ الظل، الصوت/ الصدى، الحقيقة/ الوهم، بمعنى أنها تسطر القصيدة الترنيمة بصوت مبحوح، وتكتب النص دون رغبة الخطاب، وكأنها تكتب لنفسها "الديالوغ" بخفوت يضارع صوت الطبيعة، ويعبر عن حركيتها بتوالدات البيولوجيا التي تندى عن ألم يبعث الألم، وحياة تنطوي على ألم يفضي إلى الحياة لملامسة، الأشياء/ الوجود، بلغة أنثوية تتماهى مع الطبيعة وغموض الكون الساحر وتضاداته:

يقول شيللر: اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، لكن الشاعر يعبر عنها جميعا بمعايير الخيال، الشعر يتطلب الرؤيا، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم ، إن لدى كل شاعر شوقاً إلى لغة أصيلة سحرية".

وتعيد الشاعرة المشاهدات/ الصور الساكنة من تخلقها البدائي كمفردات فطرية/ بكرية، لم تستهلكها أدوات الاستعمال، ولم تلوثها نمطية الحياة، قدمتها وفق جماليات: الاختزال والتكثيف، طزاجة الصورة، والمشهد، وشبكة العلاقات المركبة التي تمنح المتلقي قوة الخيال وتنوع المنولوج والحلم والحوار والتأمل بعدد من المستويات اللغوية، وهي على أية حال تعبر عن مستويات سردية تضطلع بوظيفتها انطلاقاً من انتماء القصيدة التي تكتبها مريم شريف إلى حقل النثر، بحسه الطقوسي التأملي لخلخلة المشاهدات وإعادة معمار الواقع بالذهاب إلى ما وراء الأشياء، وإلى ما قبل تشكل اللغة:

"هناك

خلف ما يرى الناس

وأمام ما أرى

في مثل تلك الطرقات الممتدة

ضوء ترسم ملامحه الخافتة

اسماً

لكل ما يذهب

وصمت كالدبيب اللجوج

يسبق الأشياء" ص15

والنص عند الشاعرة يمثل بحثاً للكشف عن الخيارات التي يستطيع الإنسان من خلالها تلمس فضاء حريته باللعب في منطقة الدهشة والفطرة والطفولة والذاكرة والحلم والمتخيل واللعب مع اللغة كمادة من تراب قابلة للتشكل في أصابع الخزاف إلى دمى وأباريق، ولا تنطلق الشاعرة من اكتمال المشاهدة، بل تعيد تخيل بدئيتها بامتحان الساكن في الحركة والصامت في الصوت، والمحايد في اللون، مجربة على تكرار الاحتمالات التي توفر في متوالياتها فرص اكتشاف الوجود، وهو تكرار يعني الرجاء والصراخ والقناعة التي تفترض أن اكتمال الأشياء يقود إلى موتها، وإن "النصف" هو صورة الكل المتحققة:

"نصف حلم

نصف أغنية

نصف صديق" ص58

معكوس المشاهدة:

تمتاز اللغة بتنوع المستويات المعرفية والنفسية والاجتماعية والثقافية والتشكيلية التي تتيح مماساتها الحقلية أشباع المفردات بالتعدد المعرفي، الذي يمرر الكلمات في مستكشف التمييز لفحص الفوضى التي تحيط بالوجود، باقتراح يبسط الحقيقة بمعكوس المشاهدة التي ترى الخير من خلال ما يترك الشر من خراب، والألم في المسافة التي ينيرها الأمل، والغياب الذي يتحقق بالحضور لتجيب عن الغياب بمعكوس المشاهدة المرآتية، التي تعيد بناء معمار الكون باللغة والعلامات المجردة والإشارات والحروف، التي تتشكل عناصرها من الماء والهواء والضوء والسكون، لعزل ما تراكم عليها من طبقات وصدأ وغبار، لتكون الرؤية صافية ونقية" مرآتية":

" في الأطياف السابحة

خلال رعونة السكون

ماء يحدق في التقاء الضوء

... ...

يحمل إلى الأحداق الضيقة وعورة الوضوح

ووجه

يرتفع إلى المرايا

متأخراً".

وتقترب الشاعرة من المفردة الصوفية التي تقيم إلى جوار ما تهمس به الطبيعة لاستثمار رمزية المفردة وشحن النص باتساع التأويل، فاللغة ليست وسيلة اتصال، وخازنة للتراث فحسب، بل أداة تفكير، فقد وصفت فلسفة القرن العشرين

بأنها "فلسفة اللغة ، لأنها عمدت إلى تشكيل لغة نثر فلسفي مفارقة عن التراث المفاهيمي للفلسفة التقليدية"، ووفق تلك الرؤى، تقترح الشاعرة عدداً من اللغات التي تستعيرها من المشاهدات لأنسنة الكيانات المحيطة ومنحها لغة وظيفية: فالأثر له لغة، وللنافذة والباب والعتبة، وللستائر لغتها، جاعلة للأثر المحيط القريب وسيلة لتأمل العالم البعيد، وتنشئ ما يحجب الرؤية عنه، لتعود إلى جوانيات النفس لتشكيل المشهد عبر مختبر الذات:

"في مثل تلك الطرقات

في بعيدي

أحب أن أكون

أتعبأ بما لم أسمع

من وقع الأشياء بالآثار

بالظلال

أتعبأ بنهر بياض مسترق

يتمثل أمامه ....

خاوياً

وبريئاً". ص 15 .

دعوة تتبناها الشاعرة للخروج من إطار اللغة القارة" القاموسية" إلى "قاموس المغامرة" لملامسة الأشياء بما تقول لغتها من صورة سريالية تصفها بـ" السرب الخرافي":

"حين تنزل عيون الأفق

من الشرفات

ينهض سرب خرافي

على أوتار الليل

... ...

وأصحو بين رئتيها

حين يقرع بابي

وجه آخر

للصحو". ص 21 .

الكتابة بلغة الأشياء:

تعول مريم شريف على مختبر الكتابة لاستعادة طزاجة اللغة عبر محاككاتها الأسطورية والطقوسية التي تنقيها من تشويهات الواقع والتاريخ، مدركة أن اللغة لا يمكن أن تختبر في منطقة الضجيج، بل تحتاج إلى الصمت والسكون والفراغ، الذي يصدر عن نظرة من الداخل، والجوّاني الذي يعيد تشكلها وفق التجربة:

"شيء ما يهزمني

لا المطر الهاطل

من مخيلة الشقوق

لا الأصوات التي ذهبت

لتهز علينا

نخل العنب

شيء خلف الستارة

أصابع تتدلى من بكاء عتيق

تطرد البيت

من الجدران" ص18

وتستعير الشاعرة في نصوصها مفردات البيت، الذي قال عنه غاستون باشلار بأنه: "مستودع الذكريات"، وتعيده في مربع "بيت" المعنى، لتنطق: الستائر، النوافذ، الأبواب، والشرفات، وهي استعارات تقوم عليها المجموعة كاملة، لمقاربة بين القصيدة/ البيت، اللغة/ الأنثى، بما هي "مربع" طباقي يختلف بالصفة ويتشابه في الوظيفة.

لغة الستائر:

في رحلة الحلم تخاطب الشاعرة الستائر، التي تنطوي على معنى الحجب، بما يضارع وجودها في رغبة الكشف، فتلجأ إلى رحلة تأملية في النفس وجوانياتها لاقتراح مشاهدات متخيلة لوجود يعيد ترتيب الأشياء إلى ما قبل الستائر، وما قبل العتمة، غير أن الستارة تنطوي على المعنى ونقيضه في (أسدلت الستارة) لتعني "النهاية"، و(أزيحت الستارة) لتدل على "البداية"، أو العرض الذي يتجلى في لعبة الحياة "المسرح" بما ينطوي على وجهي التراجيديا والكوميديا.

وتحاول الشاعرة استدراج المفردات عبر سيرة اللغة "لسانياً"، بتتبع نموها في شرنقة المعنى ومحيط الاستعمال باختيار المناخ النفسي الذي يحمل دلالة المضارعة بين زمنين: "حرارة الشوق" في مواجهة "برودة الوصول" و"يبرد الوصول على ظهر الحلم"، "تذبل أمومة المشهد"، ليقف وراء النص الدلالي، الموسيقي، البصري، نص نفسي/ سيكولوجي، تدل عليه المفردات التي تتصل بالحسي والوجداني الشعوري:

"أشد طيف أغنيتي

إلى عيون الرصيف

قبل أن يبرد وصوله

فوق ظهر الحلم

قبل أن تذبل

أمومة المشهد قبل أن يسقط فوق زجاج النافذة

خريف الستائر المستوحشة" ص20 .

لغة السقوف:

لا تسعى الشاعرة إلى التوقف عند جماليات التفاصيل في النص، بل تريد أن تقول العالم الذي يضج بها، ويعكس صوتها باستعارات المكان ومؤثثاته التي تكون العالم الداخلي/ البيت، والعالم الخارجي/ الشارع، ويشكل المكان/ البيت مختبراً لمعرفة الآخر، وبين أربعة جدران تنهمر من السقف قطرات الحزن، وتنتشر عناكب الخوف القدري:

"شيء فيّ يهزمني

لا المطر الهاطل من مخيلة السقوف

لا الأصوات التي ذهبت

لتهز علينا

نخل الغيب

شيء خلف الستارة" ص 18

لغة الأبواب:

الأبواب تشبه محطات الانتظار التي تحمل الأخبار ويقف وراءها الأصدقاء والأحبة وكذلك الأعداء، فهي إذن نصوص وجسور في آن معاً، تتبادل وظيفة العبور والمنع والإغلاق، وضمن هذه الثنائية تقف الشاعرة أمام الباب حيناً، وخلفه حيناً آخر، تنسج "أوصال السدى" وتنتظر، بما يحمل الانتظار من قلق وخوف، لتقول الأبواب "مأساة الإنسان":

"على باب ليس لي

هذا ما تبقى لنا

من الأرض:

مقعد على باب رواية

لا تتم

وزاوية كهلة تنزل خطانا من العربات

وتنسج بها

أوصال السدى" ص17

"أفسح مأتمي

لصديق

يمضي

ينسى بين أهدابي

باباً لجوجاً

يشير أليه" ص40

لغة الشرفات:

تقترن الشرفات بالسهر والرومانسية وترمز إلى الحلم والانتظار، وهو أمر يأتي من جغرافيتها التي تشكل امتداداً بين البيت/ الشارع، وتقع في برزخ بين العالم الخاص والموضوعي/ الداخلي والخارجي، وبعكس الستائر فإن الشرفات تتيح التأمل والنظر إلى الكون والناس من منطقة العزلة، لتشكل الشرفة منصة استبدالية بالمتخيل عن الواقع لنسج رواية موازية "افتراضية"، تستعير وقائعها من ملامح العابرين والمارين لرسم حياة موضوعية تفسر الذاتي والجواني:

"حين تنزل عيون الأفق

من الشرفات

ينهض سرب خرائف

على أوتار الليل

ينهض وجودي" ص20

لغة النوافذ/ الشبابيك:

"اللغة الأولى للنفي والإقصاء لا يتم التنبه لها في الغالب، لخفوتها من جهة، ولتلبسها بالمفردة الشرعية التي تطمئن إليها النفس من جهة أخرى"(5).

ومن هنا فإن الشاعرة لا تركن إلى اللغة، لأنها ترى في النافذة احتيالاً لغوياً على الجدار، تفسرها عناوين قصائدها المتضادة بين الاسم والصفة: "أجراس صامتة"، "نافذة ضيقة"، "تستيقظ الريح متأخرة"، "ضوء أعزل".. فالنافذة برأي الشاعرة "لغة مخادعة"، لا تحمل سوى السكون والعتمة والموت وتنكشف بنقيضها:

"تلك النافذة

أناولها وجهي

ولا تناولني سلام السماء" ص 21

".. ولم أكن أريد

لفراغ النافذة

غير رقعة من الأفق" ص25

"نافذتي هي.. هي

والأرض تعدو" ص33

لغة الأثر:

يحمل الأثر شبكة من العلاقات التي تختزل الزمن في صورة ذهنية تكثف الماضي عبر الرمز، الذي يمثل المتخيل كسيرورة تنبؤية تفصح عن الدال "اللفظ" بالمدلول "المعنى"، ويشيران إلى الكينونة المتحققة في الماضي والمستقبل في الراهن:

" مثل بقايا صور ممحية

تناولني تضاريس أيامي

كأنها بيت مهدوم..أعرفه

وليس عليّ سوى أن أغمض عيني

ثم أرسل يدي وخطاي

فوق تلك الآثار المرسومة

لا لأكون

بل لتعبر حصتي من الزمن القادم معي" ص30

لغة الصمت/ الأجراس:

الصمت إيقاع يميز بين الكلمات، وتقترح مريم شريف لغة إيقاعية لا تتكون من الحروف والكلمات والجمل والعبارات، بل من الأصوات الخرساء التي تطرق الرأس وتترك خلفها ما يؤلم، متمثلة في الحركة البندولية لأجراس ترقص برتابة، تملأ الروح بالقلق، فالأصوات تشبه حركتها القوسية التي تمثل نداءات الغياب لمكان الذكرى القديم الذي يعني الرحيل والبداية، فالصوت المرتبط بالصورة البندولية يشير إلى السكون والحركة، الصمت والصوت، وهما عنوانان للغة واحدة تقع بين الاغتراب الذي ينتهي إلى الفراغ والانتظار الذي يشعل القلق والتيه:

"ضيع القلب خطوتي

والشارع أطول من وقفة الظلال

تحت يده الممدودة

الشارع أقصر من وخزة الحنين

في خاصرة الرقاد" ص22

وفي مقاربات رمزية البيت ومؤثثاته/ اللغة/ القصيدة/ الأنثى، تكشف الشاعرة عن تشابك صوتها، وصورة الأشياء في علاقة جديدة تقترح لغتها ومفرداتها الجديدة، التي تهدم الواقع المسكون بالخوف والقلق والتيه والمنع، لخلق تيار وعي تصالحي في النص بين العالم/ الموضوع والذات:

"في الصوت الغائب

لتداخل الأشياء

أريد أن أشق العتمة

عن أول الزمن

داخل نفسي" ص44

ومن خلال هذه اللغة التي تؤنسن الأشياء، وتُشيء الإنسان تلتقي بصورتها من خلال المرآة/ اللوحة المعلقة على الجدار، لتشير إلى استبدال الوظيفة التي تقولها اللوحة/ الصمت ويشعر معها المتلقي بالاختناق الذي تتركه حبائل اللغة:

"اللوحة المعلقة

على الجدار

ترفع قنديل عبورها

في أقصى عينيك

وتقرأك" ص46

في مجموعتها تقترح الشاعرة لغة إنسانية تنطلق من تشابه في مظاهرها التوالدية، التطريزية والأيقونية للمقاربة بين وظيفة القصيدة واللغة والأنثى، وفي المقابل تشابه بين القصيدة والبيت، ليس في البنية الإنشائية فحسب، بل في الوظيفة الاستبدالية التي تتحقق بالإقامة في فضاء الشعر كمثوى للوجود، من خلال "تزاوج" المفردة الشعرية "اللغة"، "القصيدة" "الأنثى"، (مربع البيت/ مربع النص)، لإعادة التناغم بين الذات والكائنات التي تحيط بها بما تحققه المشاهدة المرئية، بالمشاهدة اللامرئية:

"الليل يترك صفحاته

الواحدة تلو الأخرى

في الشقوق

ولكن

من يعبأ بها.

تلك الذرات الخصبة

التي يحملها الهواء" ص 46.

المراجع والمصادر:

1- الزهيري (أزهر)، رمزيّة النص .. وزوايا الانكسار الدلالي، موقع «المؤتمر نت».

2- السمطي (عبد الله)، انبثاق قصيدة النثر النسوية، مجلة نزوى العمانية، العدد 55 ، يوليو 2008.

3- شريف (مريم)، أباريق الغروب، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2007.

4- نصار (إياد)، إميلي ديكنسن.. مبدعة في عالم العزلة، موقع "أوراق ثقافية".

5- المحمود (محمد)، مستويات اللغة الإرهابية، موقع "المؤتمر نت".



لوحة للفنان كمال أبو حلاوة / الأردن

تحولات اللغة في الخطاب السياسي

قراءة نقدية في كتاب عبد السلام المسدي

"السياسة وسلطة اللغة"*

قراءة: د. وليد العناتي



استفتاح:

لعل أنسب افتتاح لهذا العرض أن أبدأ من حيث انتهى المسدي؛ إذ انتهى إلى شغفٍ وتطلعٍ؛ أن يجيبه القارئ عن سؤاله: هل زادكَ، الكتاب، حباً للغة إن كنتَ من قراء السياسة؟ أم زادك اهتماماً بالسياسة إن أنت من المهمومين بأسرار اللغة؟

و أصرح بلا مواربة أنني مسكون بهاجس اللغة وتجلياتها في الخطابات المتنوعة، وأنا في الوقت نفسه من المهتمين بمتابعة الأحداث السياسية اليومية. على أن هذا الكتاب زاد من تعلقي بالتحليل اللساني المضموني وتجلياته في الخطاب السياسي؛ وصرت أتحرى، كثيراً، ما وراء النص السياسي من مقاصدَ خفيةٍ لا تَسْتَعْلِنُ على الملأ، وإنما تحتاج تنبهاً وحفراً في أعماق الأحداث! نعم لقد نجح عبد السلام المسدي في إدخال السياسة في التحليل اللساني من أوسع أبوابه!

مقدمة عامة في أهمية الكتاب وغرضه ومضمونه:

لعل هذا الكتاب يكون أول كتاب في العربية يُخْلِصُ قصده لتحليل الخطاب السياسي في تجلياته المتعددة؛ فقد كنا نجد أشتاتاً من التحليلات المختلفة التي تعرض لاستخدام اللغة في الخطاب السياسي وتحاول الكشف عن المقاصد الخبيئة(1).

وهو كتاب في تحليل الخطاب السياسي يمزج فيه بين المعرفة والتأويل الذاتي من ناحية والأحداث التاريخية من ناحية أخرى. ولعل الكتاب يقوم على فكرة رئيسية مفادها انقطاع العلاقة العُرْفِيَّة بين الدال والمدلول في الخطاب السياسي؛ إذ كثيراً ما تخرج الألفاظ عن دلالتها المتعيِّنة

---

* باحث وأكاديمي من الأردن.

المتداولة بين الناس إلى دلالات يعينها السياسي المُرْسِل ويجر الناس نحو محاولة تأوّلها وتفهمها. وبذلك ينطوي الكتاب على رؤى تداولية تحاول تبين مقاصد المرسل وإثبات أن كلام الساسة في الغالب لا يصدر جزافاً وإنما يبنيه له ويؤسسه فريق إنشاء الخطابات وتسويقها و تسويغها. أما البنية اللغوية للكلام السياسي فإنما تمثل بنية سطحية يُغَلِّف بها السياسي مقاصده، لتكون حمَّالة أوجه، قد يهتدي المستقبِل إلى بنيتها العميقة بتأويل محكم وقد يضل عندما يفقد إحدى حلقات التأويل؛ كالخلفية التاريخية لعبارة السياسي و منطوياتها الفكرية الثاوية خلفها.

ولعل كلام السياسيين وتصريحاتهم ينقسم إلى قسمين مهمين:

الأول: وهو الكلام العفوي التلقائي الذي تصنعه المناسبة والحدث، وأكثر ما ينشأ هذا الخطاب/الكلام تحت وطأة إلحاح الصحافيين والمحاورين في البرامج الإعلامية. وهي تصريحات وعبارات تتسم بالعفوية ودون تحضير مُسَبَّق؛ لذلك فإنها قد تنطوي على سلوك لغوي مفاجئ يكشف عن موقف فكري وسياسي ضمني لا يرغب السياسي في كشفه والتصريح به على الملأ. وكثيراً ما تؤدي مثل هذه التصريحات إلى نتائجَ مفارِقة؛ فإن كانت موفقة جنحت بصاحبها نحو برّ الأمان، وإن فاجأت السياسي و جَرَّتْهُ إلى بحر الظلمات قضت على مستقبله وأنهت حياته السياسية، وسيأتي بيان ذلك بالأمثلة الموضحة.

الثاني: وهو الكلام المقصود المُرَتَّب الذي أعده خبراء الخطاب إعداداً مقصوداً ليدل على الخطاب المعهود عن صاحبه ودولته أو حزبه؛ لذلك تجده محبوكاً ومغلفاً بغلاف إقناعي يبعد عن العشوائية والتخبط والاندفاع.

ولا يفوت المسدي الحفرُ في تاريخ التصريحات السياسية وتحولاتها؛ فهو غالباً ما ينقب في الركام السياسي والتصريحات المتقابلة، ليكشف أن تصريحاً ما إنما جاء ليكون متمماً لتصريح سابق، أو ليكشف أن هذا التصريح إنما أريد به مفارَقَة التصريح الأصلي في مضمونه وغرضه رغم التشابه في النص الظاهر. وهو في ذلك يشبِّه هذه التصريحات بالأمثال؛ وهي إنما أطلقت في مناسبة على التعيين، ثم صار الناس يستعيرون نَصَّ المَثَل في كل سياق مماثل، ثم صاروا بعد ذلك يقيسون على مقصد المثل الأصلي إنْ ضلَّ عنهم نَصُّه الحَرْفِيّ. هكذا هي التصريحات السياسية في جملتها!

ويمثل هذا الكتاب خطاباً استثنائياً عند المسدي فهو يستعين بخبرته الدبلوماسية وحنكته في التحليل اللغوي و منطوياته البلاغية لتعرية الخطاب السياسي، ولذلك وجدت الكتاب مكتنزاً بالتصريحات السياسية، وأسماء الحروب، وألقاب الشخصيات، التي تخفي وراءها مقاصد سياسية لا يعلمها إلا قليل من الناس. وهو يتوسل بذلك جهازاً مفهومياً خاصاً ينشئه لنفسه متفرداً ببلاغة خطابه الاستثنائي؛ من ذلك مصطلحات: الانخراط الدلالي، والبلاغة السياسية، والأسلوبية السياسية، والتموضع الدلالي... الخ.

وإذا كانت أهمية الكتاب تتشخص في كونه يحلل الخطاب السياسي على تناقضاته الظاهرة، فإن أهميته تتعاظم من حيث إنه يمثل وجهاً جديداً للتحليل البلاغي من حيث هو وجه من وجوه التداولية وتحليل الخطاب؛ فهو ينأى عن أدوات التحليل البلاغي الكلاسيكية (البلاغة القاعدية) من ناحية، ويفارق نحوَ النص من ناحية أخرى؛ فهو تحليل مضموني يقصد إلى تجاوز بنية النص السياسي إلى مضمونه الثاوي خلفه، ثم أثر هذا الخطاب في المتلقين من حيث هو أداة إقناع أو أداة إفحام أو أداة تعريض وهجاء.

وإذا كان الكتاب في بنيته الكلية يتناول موضوعاً واحداً هو لغة الخطاب السياسي، وإذا كان ينتهج منهجاً واحداً في التحليل، إلا أننا نجد تفاوتاً بسيطا بين الفصول، وهو تفاوت منبثق من التفاوت في مقاصد السياسيين في خطاباتهم.

ولا يتردد المؤلف في كل مناسَبة مناسِبة أن يدلل على أهمية صناعة الخطاب على تنوع أغراضه، ويركز على عمليتيه الرئيستين: إنشاء الخطاب وبنائه، وتحليل الخطاب وتفكيكه. وهو بذلك يُصَرِّحُ تصريحاً مباشراً: أن كثيراً من إخفاقات العرب السياسية مردها إلى جهلهم بتحليل الخطاب وتركيبه.

ولعل من اللافت أن تجد تجليات أثر الموضوع في الذات شاخصاً هنا! فإن "لغة" المسدي و" أسلوبه" في هذا الكتاب يفترقان كثيراً عن كتابته التقليدية المعروفة بصرامتها العلمية ودقتها اللغوية المتناهية التي تنأى عن التأول، ولاسيما حين يتحدث في العلم اللساني حديثاً لسانياً خالصاً! أما هنا فإن طبيعة الموضوع الذي تناوله المسدي قد جعله يُفْتَنُ بكلام السياسة حتى غلب عليه، وهو دبلوماسي يحسب من السياسيين، بل إن التأثير تجاوز ذلك إلى أن وقع في بعض مزالق "لغة السياسة المخاتلة"!

بنية الكتاب:

يقع الكتاب في مقدمة قصيرة وأحد عشر فصلاً وخاتمة قصيرة. وفي ما يلي بيان مفصَّل للكتاب.

الفصل الأول:

السياسة تحت أضواء اللغة

لا يختلف اثنان على أن الخطاب السياسي إنما هو وجه من وجوه تحقق اللغة وتداولها اليومي، على أنه يختلف اختلافاً كبيراً عما سواه من وجوه تداول اللغة، وحقا أن لكل مجال صورته اللغوية ومقاصده المنظورة والخبيئة، ولكن الخطاب السياسي ينطوي على شبكة علاقات معقدة تربط اللغة بالسياسة؛ ذلك أن الخطاب السياسي يستخدم اللغة لأغراض متفاوتة تتفاوت حسب مقصد المرسِل (السياسيّ) وتتفاوت حسب رغبة المستقبِل؛ إذ قد يضطر السياسي إلى إنتاج خطاب ظاهره يلبي رغبة المتلقي ولكن باطنه على خلاف ذلك، وإنما يقصد السياسي من ذلك إلى وظيفة التضليل.

ولا يقتصر استثمار الخطاب السياسي لآليات اللغة على الوظيفة التضليلية بل قد يتجاوزها إلى الوظيفة الإخبارية حين يقصد إلى توصيل معلومة محددة أو خبر ما، ثم يمكن للسياسي أن يوظف آليات اللغة لإقناع المخاطبين بسياسة ما أو بتصرف ما... الخ.

وهكذا يستشرف هذا الفصل وجوه تعالق السياسة باللغة، وكيف توظيف اللغة لخدمة الخطاب السياسي! ولعل أول وجوه الاستشراف تتمثل في أن اللغة قادرة على حمل وجهات نظر مختلفة للحدث السياسي الواحد، حتى ليظن السامع أنه أمام أحداث متعددة أو مختلفة، وإنما ينبع هذا التعدد أو وَهْمُ التعدد من الرؤية الفكرية التي يصدر عنها سياسي ما وتتجلى في خطابه المتشخص في بنية سطحية هي الأداء اللغوي الخالص. وهكذا فإن خير وسيلة للحفر في خلفيات الأقوال والتصريحات السياسية هي تحليل الخطاب. "... في كل تلك الاحتمالات سيكون ملاذنا الوحيد هو اللجوء إلى علم تفكيك الخطاب؛ فهو الكاشف لما توارى من أسرار". (ص17).

يقدم المسدي في هذا الفصل عدداً من التصريحات والمقولات السياسية المختلفة ويحللها كاشفاً عن الخلفيات التي تثوي وراءها.

فقد ا ستعرض ظاهرة رفض الجنود الصهاينة المحتلين المشاركة في العمليات العدوانية على الفلسطينيين، مشيراً إلى أن الإعلام الغربي قد نقل الحادثة بحذر واقتضاب، في حين نقلها الإعلام العربي مبتهجاً مسروراً، وخرجت قناة المنار عن الابتهاج العربي محللة رفض هؤلاء بأنهم جزء من المنظومة العدوانية وأنهم يريدون الاستيلاء على فلسطين

بأرخص الأثمان، وليس رفضهم رفضاً إنسانياً أو إيماناً بعدالة القضية الفلسطينية! وعلى الوجه الآخر حاول الكيان الصهيوني تحويل جهة الخطاب وحرمان خطاب حزب الله وبعض الفضائيات العربية من صدقية التحليل، وأراد أن يدفع عن جنوده تهمة الجبن والخوف، فسمح بالقيام بمسيرة جعل شعارها "شجاعة الرفض" محولاً الموقف من جبن وخوف في مواجهة المقاومة الفلسطينية إلى شجاعة في مواجهة الأوامر العسكرية! وهكذا يحاول صاحب الخطاب أن يلجأ إلى سلطة اللغة لا سلطة الفعل السياسي أو العسكري لمحاولة إعادة التوازن بينهما. (ص17-18)

ثم ينتقل المسدي إلى سؤال مهم يمثل جوهر علاقة اللغة بالسياسة: كيف يتم إنتاج الخطاب السياسي؟ وكيف يتم استقباله؟

يرى المسدي أن مضمون الخطاب السياسي ورسالته لا يتمثل في بنيته التركيبية أو معاني مفرداته، أو في طبيعة العلاقة بين المرسِل والمتلقي، إنما يوجد "مبثوثاً بين شاشة الأحداث الجارية وخزانة الوقائع الماضية، فهو مزروع على أرض الذاكرة السياسية المتحركة، إنه يثوي بين حقيقة تاريخية مضت وحقيقة تريد أن تنشأ" . (ص 20)

وهذا يعني أن كثيراً من الخطابات السياسية تكتسب دلالتها بالتناصّ مع مواقفَ أخرى استخدمت الخطابَ نفسه أو مع قليل من التحريف؛ وبذلك يحتاج الخطاب إلى مرجعية تاريخية و توثيقية تعيننا على فهمه وتأويله.

ويضرب المسدي أمثلة عديدة على هذه الفكرة، أهمها مقولة الرئيس الأمريكي السابق " بِل كلنتون" عشية المظاهرات العارمة التي اجتاحت "سياتل" احتجاجاً على قرارات منظمة التجارة العالمية أواخرعام 1999 ، ومفادها "لقد فهمتكم". وحتى هذه اللحظة فإن العبارة في أبسط معانيها تعني أن (كلنتون) قد فوجئ بهؤلاء المتظاهرين وأنه أراد أن يمتص غضبهم بأنه فهم ما يريدون من تظاهرهم! هذا ما يتبادر إلى الذهن أولاً. ولكن هل ثمة خلفيات تاريخية لهذا القول؟ يشير المسدي إلى أنَّ خلفيات هذه العبارة ترتد إلى (شارل دي غول) عندما نودي به ليستعيد السيطرة على الجزائر . (ص22-23). ومفاد العبارة لا يكمن في معناها اللغوي أو بنيتها التركيبية أو مقصدها التداولي لأنها خارجة عما كان مخططاً له من استعادة السيطرة على الجزائر. وهكذا استعاد (كلنتون) المقولة الديغولية فوظفها ليعلن أنه سيفعل مع المتظاهرين ما فعله (دي غول) مع المتظاهرين العسكريين في الجزائر. وهكذا فإن التأويل خارج عن النص نفسه و إنما يرتد إلى تناصّ العبارة مع العبارة، و تناصّ الموقف مع الموقف؛ موقف (كلنتون) مع موقف (دي غول)! ولم يقف الأمر عند (كلنتون) وحده، بل تناسلت العبارة على أيدي سياسيين آخرين للدلالة على مقصد واحد في مناسبات متشابهة(2)!

ثم ينتقل المسدي بعد ذلك إلى صورة أخرى من استدعاء " الموقف والعبارة السياسية" وإن كان مَضْرِب المثل هنا مختلفا قليلاً؛ ذلك أن كثيراً من تصريحات السياسيين تستدعي "تاريخ الفكرة أو العبارة" باستدعاء تاريخها، ولكن التصريح الجديد لا يتوقف على الاستدعاء حسب، بل يتجاوزه إلى إضافة جديدة أو تعليق إضافي يَصْدُرُ منتجه عن موقف سياسي ما. ويمثل المسدي بتصريح "جاك شيراك" عشية زيارته لفلسطين المحتلة وتعرضه لمضايقات جيش الاحتلال الإسرائيلي :" إن الشرق الأوسط كالقِدْر التي تغلي"،(ص40). وهو تصريح يشبه أن يكون صورة شعرية تتجاوز وظيفتها الظاهرية إلى وظيفة أعمق، ولاسيما أنها ستغدو بعد قليل نظاماً تواصليا ثنائياً يستعمله غير واحد من السياسيين وعلى مقاصدَ مختلفة! فبعد يوم واحد من تصريح

شيراك خرج " نتنياهو" ليصرح تصريحاً مضاداً مفاده " إن الشرق الأوسط كالقدر التي تغلي، ولكنها ليست في حاجة إلى طباخ" (ص41) وظاهر أنَّ(نتنياهو) قد أقام تناصاً مع تصريح (شيراك)، ولكنه وظفه بطريقة مغايرة وقلب معناه بالعبارة الملحقة " ولكنها ليست بحاجة إلى طباخ". ويرى المسدي أن تصريح شيراك يحتمل التأويلات التالية(ص 42): إننا نقر بأن الوضع في الشرق الأوسط مؤذن بالخطر، وإننا نعتبر أن الغليان سيؤدي إلى الانفجار، وإن الأمر يتطلب تدخلاً عاجلاً لتفادي الكارثة، وإننا متطوعون للاضطلاع بهذا الدور.

أما تصريح (نتنياهو) المضاد فإنه يتحمل الشيفرات التالية: إننا نعلم بأن الأوضاع متفجرة، وإننا على علم بذلك قبل أن تكتشفها أنت، وليست الأوضاع في حاجة إلى نجدتك، فعليك بنفسك، و الزم حدودك!

ثم يتابع المسدي ظهور صورة "الطباخ" في خطاب شيراك في مناسبات لاحقة!

الفصل الثاني:

السياسة بين الصورة والألوان

يركز هذا الفصل على قضيتين رئيسيتين هما: الصورة الفنية في الخطاب السياسي، واستخدام الألوان في الخطاب السياسي.

أما الصورة الفنية فتتمثل في استدعاء السياسي صورة مجازية قد تكون استعارة وقد تكون كناية وقد تكون تشبيهاً. ولعل هذه السمة صارت علامة بارزة في الخطاب السياسي المراوغ الذي ينأى عن التصريح المباشر. وأول الأمثلة التي يستدعيها المسدي هي صورة القِدر والغليان؛ فقد علق (توني بلير) على انتفاضة أهل الفلّوجة عام 2004 بقوله: "إن غطاء القدر قد تطاير". وهي لاشك صورة مقترنة بالغليان، والغليان صار مصطلحاً سياسياً يعبر عن أحوال سياسية مضطربة. أما المسدي فيعلق على هذه الصورة الفنية بقوله: " والصورة أبلغ حين يفوه بها وزير بريطاني، فذاكرة التاريخ تحتفظ للقِدْرِ بمكان أثير؛ فعلى أرض بريطانيا كانت نشأة الثورة الصناعية بعد اكتشاف الطاقة البخارية، وقصتها بدأت بقدر أُحْكِمَ عليها غطاؤها وما أن تحول السائل فيها إلى بخار ولم يجد متنفساً حتى قفزت القدر وتحركت من مكانها". (ص45)

ثم يصير هذا النص أثيراً لدى غيره من السياسيين، ويجتهد كثير منهم ليتناصَّ مع " توني بلير" و قِدْرِه وغليانها. بدءاً من تصريح جاك شيراك بعد خمسة أشهر وفي مناسبة خاصة بالعراق " في العراق فتحنا صندوقاً من المتفجرات لا نعرف كيف نغلقه". (ص45)

ثم يعرض المسدي للصور الفنية التي أبدعها السياسيون في تصويرهم لأحداث الحادي عشر من أيلول. فهذا الرئيس المصري يقول بلهجة عامية مصرية:" إنه منظر بشع وإنه عمل شرير"، أما ميتران الرئيس الفرنسي آنذاك فقال: " عندما يشاهد المرء هذه المناظر تتملكه الرغبة في البكاء".

وهكذا يمضي المسدي في استدعاء التصريحات محللاً إياها تحليلياً بلاغياً يعتمد على منطويات "بلاغة التصريح السياسي" رابطاً إياها بسياقاتها ومناسباتها الأصلية والمنقولة.

ثم تراه يتنقل راصداً حضور الألوان في الخطاب السياسي؛ إذ يُظْهِر ترصده للخطابات السياسية أن ثمة حضوراً ظاهراً للألوان في تصريحات السياسيين وتعليقاتهم؛ ولكل لون منها دلالات مستفيضة تشي بمقصد دفين يتغياه المرسِل! ولعل أكثر هذه الألوان حظاً من عناية السياسيين هما الأسود والأبيض. ولا شك أن لكل لون من هذه الألوان دلالةً ثقافيةً يعرفها أبناء

كل ثقافة على حدة.

ثم يشرع باستذكار أحداث سياسية ارتبطت بالألوان، ومنها:

- انبثاق "جمعية أصدقاء السود" في فرنساً عام 1788 مناصرةً لحقوق السود، وإنكاراً لسوء معاملة البيض إياهم (ص56). ثم ما لبث اللون الأسود أن صار رمزاً سياسياً دالاً على مطالبة هذه الفئة من الناس بحقوقها الإنسانية في جميع أنحاء العالم. فقد انتقلت هذه الحركة "اللَّوْنِيَّة" إلى الولايات المتحدة حتى صارت هناك أحياء السود، بل صار هناك "إنجليزية السود" في الدرس اللغوي!

- أما في العالم العربي فيستدعي من التراث رسالة الجاحظ "فخر السودان على البيضان" مشيراً إلى عمق التجربة اللونية في الثقافة العربية. ويتتبع تطور البياض والسواد في الثقافة العربية حتى لكأنهما وجها نقيض: الأسود دالٌ سلبي، والبياض دالٌ إيجابيّ.

- ثم تراه يقرن الألوان بالزمن (اليوم والأسبوع والشهر والسنة" للتكنية عن معنى صريح مرتبط بالدلالة الثقافية للون.

ويقرر منذ البدء أن السواد مرتبط بالحزن، والثوب الأسود لباس المآتم والأتراح، والقرينة الرابطة بين السواد والحزن إنما هي قرينة عرفية اصطلاحية. يبتدئ المسدي معالجته للون بالجمعة الأسود، وهو اليوم الذي يظن المسيحيون أن سيدنا عيسى قد صُلِبَ فيه، وهو أقدم ما استعمل فيه اللون للدلالة على الزمن.

ثم انتقلت الدلالة من اليوم إلى الدلالة على التشاؤم، وأكثر ما يكون ذلك في تداول العامية المصرية "يوم أسود" وانقلابه إلى التطير والتشاؤم، حيث يستبدلون به عبارة "نهار أبيض"(3) وما يستتبع ذلك من إجراءات صوتية في الأداء النطقي. (ص60)

ويمضي المسدي على النسق نفسه باستدعاء صورة الأيام والشهور والسنوات السوداء...

أيلول الأسود، و منظمة أيلول الأسود، سبتمر أسود على الألعاب الأولمبية، أيلول أمريكا الأسود، يوم شركات الطيران الأسود، سنة الطيران السوداء، الأحد الأسود، الخميس الأسود، يوم الإرهاب الأسود، أمريكا: الكتاب الأسود، الأربعاء الأسود، السنوات السود، والأعوام السوداء، يوم الكويت الأسود....إلخ

وهل تحتفظ الألوان بدلالتها العرفية في الخطاب السياسي؟

معلوم أن مقر الإدارة الأمريكية هو البيت الأبيض، ولذلك فإنه يمثل قيادة الدولة ومقر رئيسها. ولكن المسؤولين العراقيين كانوا يسمونه "البيت الأسود" تصريحاً بأنه مبعث التشاؤم والظلم والاستبداد والخراب في العالم. (ص66)

وأما الأبيض "فرفع الراية البيضاء يدل منذ القديم على الاعتراف بالهزيمة العسكرية، والانقلاب الأبيض هو الذي لم يستخدم فيه السلاح ولم تُرَقْ فيه الدماء، والكتاب الأبيض هو ما تدونه السلطة الحزبية أو الحكومية حول قضية خلافية كبرى فتشرح فيها موقفها"(4).

ويذر المسدي اللونين الأبيض والأسود بعد أن استكثر من أمثلتهما من التصريحات السياسية وعنوانات الأفلام، و العنوانات الصحافية لينتقل إلى ألوانٍ أخرى أقل استعمالاً.

فقد سمى الأمريكيون عملية اختطاف "مانويل نورييغا" " الملعقة الزرقاء! (ص69) ويفسر المسدي هذه التسمية بأن الملعقة مردها إلى أن عملية الاختطاف تمت بالمروحيات، كمن

يلتقط شيئاً بالملعقة، وأما اللون الأزرق فلأن الجنود الخاطفين كانوا يرتدون دروعاً زرقاء!

أما اللون الأحمر(5) فقد ارتبط بالانتصار والعظمة عند الرومان، ثم استبدل به الفرنسيون اللون الأزرق، ثم عادت الثورة الفرنسية إلى اللون الأحمر من جديد وأبقت على الأبيض والأزرق، ومن الألوان الثلاثة تألف العلم الفرنسي. وكذلك استعملت الثورة البلشفية اللون الأحمر شعاراً لها وكرسته فسميت الثورة الحمراء باسمه، وكذلك كان الجيش الأحمر.

ثم يعود اللون الأحمر من جديد للظهور في معجم السياسة الأمريكية؛ إذ أطلق على عملية اختطاف الرئيس العراقي السابق الشهيد صدام حسن " عملية الفجر الأحمر" وقد أطلقوا عليها هذا الاسم بعد إنجازها حسب!

ومن أهم السياقات التي وُظِّفَت فيها الألوان أسماء المسيرات والتظاهرات الاحتجاجية، ولعل من أهمها " المسيرة الخضراء" التي دعا إليها الملك الحسن الثاني بتنسيق مع اسبانيا وموريتانيا عام 1975، لتكون مسيرة سلام مفارقة للمسيرات الحمراء التي تشير إلى الانتفاضات الصِدامية الدموية.

ومن أمثلة ذلك المسيرة السوداء التي نظمها القبائليون في الجزائر دلالة على اللون الأسود الذي ارتدوه في المسيرة. (ص75)

ثم يبرز اللون الأخضر في كتاب العقيد معمر القذافي "الكتاب الأخضر" تعبيراً عن رفضه للشيوعية والرأسمالية؛ إذ اللون الأخضر غير مقترن بأيهما. ثم تواتر استعمال اللون الأخضر حتى صار عَلَماً على جماعة "الخُضْر" الذين ينشغلون بأمور البيئة وحمايتها من التلوث. (ص76)

وكذلك تسمية تونس الخضراء، لخضرتها. ثم اطّرد استعمال " الورقة الخضراء" عَلَماً على الدولار الأمريكي. (ص77)

الفصل الثالث:

اللغة وترويض الحس السياسي

يرى المسدي في هذا الفصل أن الخطاب السياسي أفقد اللغة وظيفتها الرئيسية وهي الدلالة؛ إذ صارت بفعل السياسة تفضي إلى اللا دلالة أو التضليل، يقول: " وعرفت اللغة أزمتها الكبرى وأصبح مشروعاً أنْ يشك الجميع في علة وجودها؛ إذ لم تعد وظيفتها أنْ تدل على الأشياء بحسب المواضعات والأعراف وإنما أصبحت وظيفتها الأولى أنْ لا تدل، وأصبح الغرض من تعاطيها أن لا يَنْدَلَّ الذي يتداولها. اللغة هي الضحية الأولى." (ص86)

ويتناول المسدي في هذا الفصل نوعاً من التراشق البلاغي السياسي الذي يصدر عن رؤى متناقضة في سياسة المتراشِقين؛ فعندما صعد ثاباتيرو إلى سدة الحكم في إسبانيا وحل محل حليف أمريكا الإسباني السابق صرح ثاباتيرو قائلاً: إن أوروبا العجوز كأنها اليوم في أوج الشباب" وهو بذلك يرد على تصريحات (رامسفيلد) وزير الدفاع الأمريكي بأن أوروبا شاخت وأن شطراً من أوروربا هو الشاب وهو الشطر الذي يؤيد السياسة الأمريكية. (ص91)

ثم مضى (ثاباتيرو) في بلاغته السياسية مناقضاً الخطاب العسكري الأمريكي؛ فقال: " إن إسبانيا تدعو لإرساء الدبلوماسية الاستباقية." وهو رد يغمز بالسياسة الأمريكية، سياسة (الضربات أو الحرب الاستباقية).

ثم يمضي المسدي لاستشراف عدد من الظواهر التي أدت إلى تغير طبيعة العلاقة بين اللغة والسياسة؛ ذلك أن المكتوب

اكتسب سلطة قوية جعلته ينافس المشافهة، نتيجة ظهور آليات تنظيم جديدة في المجتمعات الإنسانية. ونتيجة لذلك انتشرت الأدبيات الإيديولوجية الملائمة لطبيعة التحزبات والتنظيمات السياسية الجديدة، وأبرز ما كان من ذلك شيوع بلاغة البيانات السياسية المنبثقة من طبيعة النضال السّرّيّ الذي يعتمد صيغة المناشير الموزعة أو الملصقة التي تكرس سلطة المكتوب مع تغييب كل احتمال لانبثاق سلطة القول الشفوي. (ص92)

ويُعَرِّج المسدي بعد ذلك على قواعد علم الخطاب: تفكيك الخطاب وتحليله، وإنتاج الخطاب. ويشير إلى أن الخطاب السياسي خطاب تداولي براغماتي، " وأما صورة انجلائه فتتحقق في أن الكلام يؤخذ بالضرورة في سياقه الأدائي وفي حيثياته التواصلية، وكذلك بالقرائن الدالة على افتراضاته التقديرية مما يفتح منافذ تأويله طبقاً لإسقاط المقاصد على النص المنطوق." (95)

ثم يمضي إلى خصيصة من خصائص الخطاب السياسي وهي الحذف والإضمار؛ حيث يتخذ من عبارة إميل زولا الشهيرة (إني أتهم) مثالاً على ذلك؛ فهي عبارة حذف فيها المفعول به ؛ لأن الفعل (أتَّهِمُ) فعل متعد! وقد أدى الحذف هنا دوراً مهماً في احتمالية تعدد المفعول به؛ إذ لم يكن زولا يقصد تحديد المفعول به على وجه التعيين. (ص100)

ثم ينهي فصله بفقرة " خطاب المثقف العربي من خلال خطاب المثقف الآخر"، وغاية قصده أنْ يلمح إلى موقف المثقفين العرب الذين تناولوا تفجيرات الحادي عشر من أيلول دون تصريح مباشر بالأسباب الكامنة وراء تلك التفجيرات، وهي الأسباب التي فضحها الفيلسوف الفرنسي (جون بودريار) في مقالته (جوهر الإرهاب) وفيها حفر في أسباب هذه التفجيرات، وهي أسباب نابعة من الظلم والهيمنة الذي مارسته الإدارة الأمريكية في العالم العربي والإسلامي، هذه هي الحقيقة التي لم ينطق بها المثقفون العرب، ونطق بها بلسانهم (بودريار).

الفصل الرابع:

آليات الخطاب السياسي

لعل هذا الفصل يكون أكثر الفصول عناية بتلمس أثر السياسة في اللغة، وما أدى إليه الخطاب السياسي من تحولات في أساليب الخطاب ومضامينه، ما أسهم في تعزيز تداولية الخطاب السياسي بآلياته المختلفة، فيتحول الخطاب من كلام إلى كلام يصنع الحدث السياسي. وبيان كيفية استفادة الخطاب السياسي من منجزات التقنية الحديثة.

ولعل أهم أثر أحدثته السياسة في اللغة التحول من بلاغة الخطبة إلى بلاغة الجملة؛ ذلك أن السياسيين كانوا قديماً محتاجين إلى منبر يعتلونه ليقدموا رسالتهم للناس رغبة في إقناعهم واستمالتهم، أما الآن فإن السياسي لم يعد يعتمد على الخطبة الطويلة وإنما يكتفي بإشارات قصيرة تحمل مقصده، و يترك التأويل لغيره. أما المتلقي فلم يعد دوره أن يستمع وينصت لخطبة واضحة محددة المعالم، وإنما تجاوز دورُه الاستماع إلى التأويل واستدعاء جميع العناصر التداولية التي تبلغه مقصده.

ومثلما تكون اللغة سببا في ارتفاع شأنِ سياسيّ ما فإنها قد تكون سببًا في انهياره وسقوطه! ويسجل المسدي في هذا السياق حادثة مهمة تعود إلى بدايات حقبة التسلح والحرب الباردة؛ فقد كانت روسيا تقطع أشواطاً مهمة في سباق التسلح تفوقت فيها على الولايات المتحدة، وبعد إطلاق أول صاروخ روسي إلى الفضاء بيومين زار (خروتشوف) الولايات المتحدة وصرَّح تصريحًا لاذعاً نصه" لئن كانت صواريخنا

متفوقةً على صواريخكم فإنَّ أحداً لا يستطيع التفوق عليكم فيما تصنعونه من السويس/ النقانق" (ص108) ولم يمضِ وقت طويل حتى وقعت روسيا في ضائقة اقتصادية تتمثل في اختلال التوازن الزراعي؛ فائضٌ هائل في محصول الذرة، ونقصٌ فادح في محصول القمح، فكان أن علَّقت الصحافة الأمريكية ساخرة: " امنعوا خروتشوف من زرع الذرة على سطح القمر". فكان لهذه السخرية اللاذعة دورٌ مهمٌ في إقصاء خروتشوف عن سدة الحكم! "فإلى أي مدى تكون اللغة مسؤولة عن حفظ المنازل وصيانة المقامات؟ بل كيف تتسلل سلطة اللغة عبر مكونات السياق التداولي في حياكة ألياف الخطاب؟" (ص109)

ويشير المسدي إلى أن طبيعة العلاقة بين الخطاب السياسي ومقومات البلاغة قد تغيرت؛ فلم تعد الصورة الشعرية عملاً تحسينياً حسب، لقد غدت الصورة الشعرية في البلاغة السياسية الجديدة جزءاً محايثاً لمضمون الخطاب السياسي، أكان ذلك في صورة خبر أم على هيئة موقف....." لقد انصهرت آليات الصورة البلاغية في حيثيات الخطاب السياسي فكفت الصيغة الشعرية عن أن تكون تسلية للسياسي، وكفت السياسة عن أنْ تكون تسلية للأديب، أو للناقد أو للباحث في اللغة وفي أسرار الدلالات". (ص116)

ثم يتلمس المسدي أثر وسائل الاتصال الحديثة في تغير علاقة اللغة بالسياسة، ويقف على مسألتين هامتين تكسبان الخطاب السياسي فاعلية لتحقيق الاستدراج، هما(ص117):

1- انصهار حيثيات الإدراك اللغوي فيما بين المجال السمعي والمجال البصري، وذلك بحكم التوالج الحاصل بين الكلمة والصورة مما لم يكن للبلاغة الأدبية الموروثة ولا للخطابة السياسية القديمة عهد به.

2- انضغاط زمن التلقي إلى أكثر الدرجات كثافة، حتى لكأن لحظة الاستقبال الإدراكي قد انتقلت بالجميع من سرعة الصوت إلى سرعة الضوء.

ويخلص إلى القول: إن بلاغة الخطبة السياسية قد تفككت وانبثقت محلها بلاغة الجملة السياسية. (ص117)

ويمضي المسدي على نهجه نفسه في هذا الكتاب مختاراً طائفة من المقالات والمقامات، ومن الأمثلة التي يقتنصها تصريح رئيس الوزراء الماليزي السابق (مهاتير محمد)(6) في افتتاح القمة الإسلامية عام 2003: "إن اليهود يحكمون العالم بالوكالة" (ص119). وقد أثارت هذه العبارة البليغة الموجزة حفيظة الأمريكيين؛ كأنما فهموا أحد أمرين: أنهم قد أوكلوا أمرهم إلى اليهود، وفي هذا استصغار للأمريكيين واستعداء لليهود عليهم. أو أن الأمريكيين يستخدمون اليهود بما أنهم أولياء نعمتهم، وفي هذا استصغار لليهود واستعداء للأمريكيين عليهم.

و يتساءل: هل بوسع اللغوي أن يجعل من ترتيبه لأصناف الخطاب خانة يختص بها الخطاب الدبلوماسي على حد يحق له أن يتحدث عن خصائص الخطاب الشعري أو عن خصائص الخطاب القضائي؟ (ص123)

يرى المسدي أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن تحصيلها بالدراسات اللسانية التداولية وتحليل الخطاب، ولكنه سيدعم تحليله اللساني بتحليل الخطاب الإعلاني التجاري؛ فـ "من الظواهر التي طرأت على التاريخ المعاصر....فغيرت جوهر العلاقة بين الخطاب السياسي والصوغ الإبداعي بطريقة غير مباشرة آليات الإشهار وهو الذي يسمى في عدد من الربوع العربية بالإعلان، وتلك الآليات جميعها تنضوي داخل منظومة الخطاب الترويجي، وغير خافٍ على أحد كيف تعتمد تقنيات التسويق على استلهام ما في اللغة من طاقة إبداعية قصوى

تحقق أعلى كفاية ممكنة من التخييل وتنجز أسمى كثافة من الإبهام". (ص123) . وتفصيل ذلك أن الإعلان التجاري استفاد منجزات الثورة التقنية والإعلامية الحديثة في تحقيق الرواج والذيوع، على أنَّ أهم ما يُسَجَّل للخطاب الإعلاني أنه "قد ألغى كل مرجعيات الصدق والكذب رغم أنه يتحدث عن واقع عيني ولا يتحدث، كما يفعل الأدب، عن عالم متخيل". (ص124)

وهكذا أنتج التقاء السياسة والخطاب الدعائي الإشهاري فناً سياسياً دعائياً جديداً هو الشعارات الانتخابية أو بلاغة الشعار الانتخابي؛ "لن تلزمنا معرفةٌ عمليةٌ واسعةٌ كي ندرك أنَّ الحملة الانتخابية ما هي إلا تجنيد لطاقات اللغة بتشغيل أجهزتها المجازية بغية إحداث الاستدراج المُحَقِّق للغلبة العددية، وكثيراً ما يتم ذلك خارج دائرة المرجعيات التي تقرها الأعراف من حيث صدقية التطابق بين القول ومضامين القول... فالتقى الخطاب الدعائي والإعلان التسويقي على عتبة صناديق الاقتراع في الآلية الانتخابية" (ص124-125)

ثم يمضي المسدي مجلياً رؤيته، بأمثلة دالة، طبيعة هذا التعالق بين السياسة والفنون الدعائية، ولعل أهم الأمثلة التي يوردها قصة اتهام ليبيا بتفجير طائرة (بان أمريكان) في لوكيربي التي اتهمت ليبيا رسمياً بالوقوف وراءها، ثم انتهى الأمر إلى تسوية تدفع ليبيا بموجبها تعويضاتٍ باهظةً لعائلات الضحايا مقابل رفع الحظر الاقتصادي والسياسي عنها... وكثرت الأقاويل التي تنتقص من قيمة الموقف الليبي والغمز به باعتباره "تسليماً أو تهاوناً..." ثم جاء تصريح وزير الخارجية الليبي (عبد الرحمن شلغم) بالقول على قناة الجزيرة: "إن ما تدفعه ليبيا لأسر الضحايا هو ثمن شراء رفع الحظر ليس إلا". (ص127). وهو كلام يفتح التأويل على مصراعيه!

وأما المثال الثاني فهو تصريح (هلموت كول) المستشار الألماني رداً على دعوة فرنسية للاحتفال بتغلب فرنسا على ألمانيا في حرب النورمندي، فقد قال يومها: " لا أحضر مناسبة يُحْتَفَلُ فيها بالانتصار على ألمانيا"، وهو تعبير صريح عن التزامه بقوميته ووظيفته السياسية التي كان يشغلها، فهل يشارك إنسان أعداءه فرحهم بهزيمته! ثم يعود هذا النص إلى الظهور في صورة نقيضة إنما تمثل استئنافاً لهذا القول وتوضيحاً لموقف مغاير ومفارِق؛ فقد لبَّى (غيرهارد شرويدر) دعوة شيراك في المناسبة نفسها، ويومها قال: "ليست المناسبة احتفالاً بهزيمة ألمانيا وإنما هي احتفال بانتصار الحرية". وهكذا تخلص شرويدر من حساسية الموقف التي لمسها (كول) ، وتحولت العبارة إلى موقف سياسي خالص مفاده تأييد شرويدر لحرية الشعوب جميعها..." أفنقول إنها البراغماتية التي تحمل اللغة على ارتداء حلية أخرى تزينها المجازات؟ "هزيمة ألمانيا" أم "انتصار الحرية": ثنائيتان؛ أولاهما ضدية مطلقة (الهزيمة والانتصار)، والثانية جدلية (ألمانيا والحرية) بعد أن أغرق هتلر العالم في الصورة الأخرى (ألمانيا والنازية). (ص133)

الفصل الخامس:

السياسة ودرجات الطيف اللغوي

هل يُلقى الكلام السياسي بلا تخطيط وقصد؟ وهل تحتفظ الألفاظ بدلالتها العرفية التي تواضع عليها الناس حين تستعمل في الخطاب السياسي؟ لقد رأينا في الفصل الثاني كيف تحولت الدلالات الطبيعية للألوان إلى دلالات سياسية خالصة، ورأينا كيف تتحول الألوان عن مقاصدها الابتدائية إلى التعبير عن عمليات عسكرية أو حركات ثورية أو نشوء دول جديدة. أما في هذا الفصل فإن أسماء الأماكن تدخل حيز الخطاب السياسي؛ فتصير تسميةٌ ما عَلماً على قرار سياسي، أو موقف سياسي، أو تأريخاً لحادثة سياسية معروفة!

فقد كانت إيران تصر دوماً على تسمية "الخليج العربي" بالخليج الفارسي، لاحظ الموقف السياسي الذي تنطوي عليه التسميتان؛ فهم يرون الخليج تابعاً لهم ، ونحن نرى الخليج عربياً، وقبلنا رآه سياسيو العراق بأنه "شط العرب".

ثم ينتقل المسدي إلى صورة أخرى من صور تعبير الكلام عن فكر مُنْشِئه سياسياً كان أم إعلامياً أم إنساناً عادياً؛ فأنا عندما أستعمل التركيب (الكيان الصهيوني) إنما أصرح تصريحاً لا مواربة فيه أنني أنكر الاحتلال و أنكر أنّ له أي حق في فلسطين، وعندما أستعمل كلمة

(استشهادي) فإنما أتمثل موقفاً فكرياً وعقدياً أرى فيه أنَّ مَنْ يُقْدِمون على تفجير أنفسهم إنما يقصدون الاستشهاد والإضرار بقوى العدو! هكذا تعكس اللغة الموقف الفكري والعقدي والسياسي.

يعتني المسدي هنا باختلاف الرؤى وانعكاسها في عبارات وتصريحات سياسية خالصة؛ فقد أطلقت وسائل الإعلام الفرنسية على من أخذوا الصحافيين الفرنسيين المحتجزين في بغداد اسم (آخذي الرهائن) ولم تسمهم إرهابيين أو خاطفين، ولعلها كانت تتحسب من رد فعل هؤلاء فاستعملت تسمية لا تثير حفيظتهم وتخرجهم من دائرة الاتهام؛ قصداً للحفاظ على سلامة المواطنيّن الفرنسيين. أما المقاومة العراقية فقد أطلقت عليهما لفظة (أسيرين) وليس (رهينتين) والفرق بينهما كبير؛ فالأسير مَنْ يُؤْخَذُ في الحرب، وله حقوق محفوظة بالمواثيق والمعاهدات الدولية، أما المخطوف فإنه مأخوذ دون أن يكون له أي حقوق، وهو المأخوذ غصباً. فشتان ما بينهما! (ص141)

ثم ينتقل المسدي إلى معالجة أخرى تختلف عن السابقة؛ إذ ينظر في تحولات بعض المفردات في الخطاب السياسي بتغير أطراف العملية التداولية: المتحدثين، وتغير مقاصدهم، وتغير المناسبة! كأنما ينظر للفظة من منظور التطور اللغوي وما يفعله في المفردة. ويكفينا مثال (الغضب)، وهو يبدأ من اعتداء الصهاينة على جنوب لبنان عام 1996 الذي سموه (عناقيد الغضب) وهو الاعتداء الذي عرفناه باسم مجزرة قانا! انظر كيف اختلفت التسميات! وترى المسدي يحفر تحت هذه التسمية فيجد أنها كانت عنواناً لرواية لروائي أمريكي، أسهمت في تحصيله جائزة نوبل للآداب عام 1962. " ومن أوضح القرائن على أن السياسة تستخدم اللغة من حيث هي أداء لفظي لا غير فتعزله عن سياقه التداولي ثم تفصل بينه وبين دلالاته أن مضمون الرواية لا علاقة له بما أراده جيش العسكر الإسرائيلي في جنوب لبنان" (ص151)؛ ذلك أن الرواية تتناول موضوع التطور الاقتصادي وتحولات المجتمع وأثره في القيم الإنسانية السائدة.

ثم تتحول دلالة الغضب في قاموس الشعب الفلسطيني، إذ أطلق على يوم الجمعة 2000/9/6 وهو شرارة انتفاضة الأقصى (يوم الغضب)، ثم كان يوم 2004/10/8 يوم غضب فلسطينياً آخر، تشهيراً بفظاعة العدوان الإسرائيلي على غزة. ثم تعود حركة فتح لتقوم يوم 2004/12/12 بعملية نوعية مدروسة سميت (براكين الغضب)؛ وهي تسمية تدل على المسمى؛ إذ كانت العملية تفجيراً لمجمع هائل من قاعه! أفلا تستحق أن تسمى براكين! وأما الغضب فإنه غضب الشعب الفلسطيني؛ إنه غضب بركاني حارق وشديد إذا ما انفتح لم يذر شيئاً! ويمضي مفهوم (الغضب) ليصل إلى العراق في حوادث مشهودة ومشهورة.

ومثلما اقترنت ألفاظ الألوان والمشاعر والأماكن بالسياسة وتَزَيَّت بزيها، كان الدور على ألفاظ الطبيعة. حيث استخدمت ألفاظ الربيع و الخريف على التعيين7؛ فالربيع

دلالة على العلاقة المزدهرة أو العلاقات الطيبة أو تحسن الأحوال الاقتصادية، وأما الخريف فمقترن بفترة التحول من فصل إلى آخر، أي تحول الظروف السياسية وتغيرها.

ثم يعود ثانية لاستئناف ما طرأ على (الغضب) من استعمالات مختلفة عن سياقها الأصلي.

الفصل السادس:

دلالة الألفاظ وامتحان السياسة

يمضي المسدي في هذا الفصل إلى تلمس اقتران السياسة بالمجالات الحيوية الأخرى، دالاً على أثر هذا الاقتران في طبيعة الخطاب السياسي و استراتيجاته الخطابية، ومن ثم كيفية تمثيل مقاصد الخطاب في بنية لغوية محددة قد تكون كاشفة وقد تكون مضللة. وقد سبقت الإشارة إلى تفاعل "الاقتصادي" و"الإعلامي" و" السياسي" وما انتهى إليه هذا التفاعل من ظهور مجالات جديدة للخطاب السياسي تمثلت في الدعاية السياسية الانتخابية، ومقاصدها الترويجية، ولكن الخطاب السياسي استثمر تحالفه مع الاقتصاد والإعلام في اختلاق وظيفة جديدة تمثلت في " الإلهاء". (ص167)

وينطلق المسدي بعد ذلك إلى فكرة تفاوت الناس في التعبير عن مواقف معينة؛ فالموقف واحد ولكن الناس يرونه من زوايا مختلفة، يختارون الزاوية التي يرون الحدث من خلالها، وهذه الزاوية لا يكون اختيارها اعتباطياً، ربما يكون مقصوداً وربما يكون صدوراً لا واعياً وتلقائياً عن موقف فكري يختزنه الواحد منا. وهكذا نجد الحقيقة الواحدة متعينة بأوصاف مختلفة مبعثها اختلاف الرؤية وزاويتها ومنطلقها الفكري؛ إنه مبدأ التموضع أو التموقع الدلالي، ويعني " أن كلام الإنسان يشي بالموقع الذي يتخذه صاحبه من مضمون الدلالات الواردة فيه". وتكشف هذه الفكرة، حسب المسدي، للناس جملة من القضايا الهامة هي (ص169-170):

الأولى: أن الكلام يُحَمّل صاحبه مسؤولية محددة حين يفوه به، حتى لو ظن نفسه مجرد واصف أو ناقل.

والثانية: أن هامش الموضوعية في استعمال الإنسان للغة هو هامش محدود جداً ويكاد ينعدم أحياناً.

والثالثة: أن اللغة - بفعل هذا الاستكشاف - لا يمكن أن تظل على براءتها الموهومة.

والرابعة: أن الناس يتفاوتون في مدى وعيهم بهذا البعد الآخر من أبعاد اللغة.

والخامسة: أن استغلال المتكلم لهذا البعد عند تأكده من غفلة الآخرين عنه هو الذي يحول اللغة إلى سلاح فتاك على ساحة المناورة بالكلام.

وهكذا يخلص المسدي بلا تردد ولا محاذير إلى القول :" إن استخدام أي دالّ لغوي - في مجال الخطاب السياسي- هو انخراط في صِدْقيَّة مدلوله، وهذا حكم محسوم بصرف النظر عن مدى وعي المتكلم بذلك أو عدم وعيه" (ص170)، ومستصفى ذلك أن اللغة مسؤولية".

ثم يبدأ المسدي باستعراض أمثلة تُصَدِّقُ مقالته في "التموضع الدلالي" أو بلغتنا تعبير اللغة عن الموقف أو المسؤولية. و يتخذ مما يحدث في ديار المسلمين مثالاً واضحاً (في فلسطين والعراق وأفغانستان والشيشان)؛ كيف تكشف اللغة كشفاً صريحاً عن الموقف السياسي والفكري، فما يقوم به المقاومون المسلمون تتفاوت تسميته، فهل هم مقاومون، أم انتحاريون، أم استشهاديون، أم إرهابيون؟ لاحظ أن الواقعة واحدة ولكن التسميات مختلفة.

فالمقاومة لفظة صريحة على مناهضة الاحتلال أو العدوان ومحاولات دائبة لاسترداد ما استلبه من المقاومين،

أكان المسلوب وطناً أم حريةً أم فكراً! وأما الانتحار فمحمول غالباً على اليأس من القدرة على تحصيل شيء، أو الملل من الحياة والشعور بعبثيتها، ومِنْ ثَمَّ فإنَّ خير وسيلة للتخلص من ذلك هو الانتحار! وإذا كان الانتحار ذا إرث ثقافي في الثقافة البوذية، فإنه نقيض تماماً للثقافة العربية الإسلامية؛ ذلك أن قتل النفس محرَّم في الشريعة الإسلامية، وأن منزلة مَنْ قتل نفسه كمنزلة مَنْ قتل غيره، وهذا جُرْمٌ عظيم له عقابه يوم القيامة.

وأما الاستشهادي فإنها مشتقة من الشهادة والشهيد، وإنما مرجعها إلى أبطال مسلمين كانوا يطلبون الشهادة في سبيل الله، ثم استعان المعاصرون بالمعنى الحرفي للزيادة في (استفعل.... الألف والسين والتاء) فصارت (استشهد) إذا طلب الشهادة على الحقيقة، كأنما يُشْهِدُ الله على صدقه! ثم صار الاستعمال يفرق بين الاستشهادي والشهيد؛ فالاستشهادي ما يزال على قيد الحياة يطلب التضحية والشهادة، وأما الشهيد فقد أنجز مهمته وانتقل إلى جوار ربه. (173)

أما الإرهابي، وقد صارت كلمة فضفاضة منذ أن بثها جورج بوش في العالم بعد أحداث 11أيلول، فإنه تصريح مباشر بأن هؤلاء الناس " يحبون قتل الآخرين حباً في القتل إلى درجة العشق والهيام، وأنهم بذلك أعداء للإنسانية جمعاً بحكم أنهم أعداء للحياة، وأن القضاء عليهم هو الواجب المقدس الأسمى الذي تثيب عليه الأرض والسماء، وإن أولى الأولويات هي الاستجابة إلى صدى النصيحة المتكررة: ألا يا أبناء أدم قفوا صفاً واحداً، ألا فلتتحدوا ضد هؤلاء، ألا يا بني الإنسان: إما الخير وإما الشر"(8). (ص170). و هُمْ بذلك يقصون الحقيقة الثاوية وراء هذا العمل: لماذا يُقْدِمُ هؤلاء الناس على قتلنا؟ ويفضي هذا التحليل بالمسدي إلى تقرير حقيقتين هامتين(ص174):

الأولى: إن الواقع السياسي الجيد قد سلب من الإنسان حرية التعامل مع اللغة؛ إذ لم يبقَ له فيها هامش إذا تَمَوْقَعَ داخله ضَمِنَ لنفسه الحياد حيال الحدث وتحلى خطابه بالموضوعية التامة.

الثانية: إن غزارة الإعلام والتسابق إلى الخبر و صفقات الارتباط بوكالات الأنباء العملاقة....كل ذلك قد خلق وضعاً على غاية من التعقيد في مسؤولية النقل والترجمة، وفي أمانة التطابق الدلالي مع ما يشوب ذلك من ارتباك أقصى يفضح تمزق الذال بين تبني الخطاب الوافد وإعادة صياغته وفقاً لأخلاقيات الانتماء.

ويدلل المسدي على استنتاجه هذا باستدعاء أمثلة من العمليات الفدائية التي نفذتها فدائيات فلسطينيات ضد العدو الصهيوني، فليس أما الناس إلا اختيار واحد من المصطلحات المعروفة: اسشتهادية، أو فدائية، أو انتحارية، أو إرهابية! وكل مصطلح يفضح مَنْ يستعمله ويكشف عن خطابه السياسي، الذي صار موقفاً سياسياً خالصاً. ويمضي المسدي في تداعيات استعمال مصطلح الشهيد، عندما استعمله الشهيد ياسر عرفات وهو محتجز في مقر المقاطعة في رام الله: يريدونني أسيراً أو طريداً أو قتيلاً....أنا أقول لهم: سأكون شهيداً، شهيداً، شهيداً (9).

ثم يستعرض تردد الولايات المتحدة الأمريكية في إطلاق صفة معينة على الشهيد صدام حسين؛ فهل هو مجرم حرب أم أسير أم مختطف؟ ولكل تسمية دلالاتها المورِّطة. واختلفت وسائل الإعلام كذلك في التسمية : هل هو الرئيس المخلوع، أم الدكتاتور السابق، أم رئيس النظام البائد، أم الرئيس العراقي السابق؟

" هانحن أمام وضع جديد، تؤدي فيه اللغة وظيفة استثنائية تتحول معها " الكلمات" إلى "أفعال" ملزمة، وهذا

أمر تعرفه كل اللغات في سياقات خاصة على حد ما كانوا يقولون في لغة العقود (بعتك الشيء) أو في لغة الاستخلاف (بايعتك على الخلافة)... غير أن الجديد المستحدث هو انبناء خطاب السياسة على سابقية الإضمار في عملية التخاطب باللغة" (10). (ص183)

ويمضي في أمثلته التي تشخص التموضع الدلالي عندما يعرض للمصطلحات التي درجت عليها وسائل الإعلام والسياسيون في تسمية الجدار الذي صنعه الكيان الصهيوني لحماية المستوطنين من العمليات الفدائية! فهل هو: الجدار الواقي، أم الجدار العازل، أم الجدار الفاصل، أم جدار الفصل العنصري، أم الجدار الحامي من العمليات الإرهابية، أم الجدار الأمني؟

و يعود المسدي هنا مرة أخرى للحديث عن انفصال الدال عن مدلوله في لغة السياسة؛ يقول: " ومن هنا يبدأ فصل من فصول قصة اللغة والسياسة، كيف نجعل الأسماء لا تدل على مسمياتها إلا عبر مصفاة الانخراط الدلالي؟" (ص193). ومقصده هنا يتمثل في كيفية انتقال المعنى من الدلالة الاشتقاقية الكامنة في اللفظ إلى دلالته التداولية التي يكتسبها من الخطاب والتموضع المنبثق من الفكر ، ومن آليات الدعاية والنشر والترويج. ويمثل على ذلك بمصطلحات (الأغلبية الساحقة) و(الميز العنصري) و(التطهير العرقي) و(المستعمِر).

ولعل النظر في الأصل الاشتقاقي للكلمة يردنا إلى (عَمَرَ) من العمارة والبناء؛ فإن أَضَفْتَ إليها (الألف والسين والتاء) استحقت الكلمة معنى الطلب على الحقيقة أو المجاز؛ فإن قُلْتَ : استنجد فلان؛ فإنك تعني أنه يطلب النجدة. وهكذا فإن كلمة (الاستعمار) في دلالتها الحقيقة في العربية تعني طلب الإعمار والاستصلاح، حسب مفاهيم الزراعة. ونحن بذلك كأنما نُصَرِّحُ ونحن غافلون بأن إقامة هذا المحتل إنما جاءت ليعمر لنا وطننا ويستصلحه ويحوله من خراب إلى بلد عامر!! انظر إلى غفلتنا عن فعل اللغة(11).

الفصل السابع:

السياسة وبلاغة التسمية

يمضي المسدي في هذا الفصل لتبيان صورة بلاغة الخطاب السياسي وتجلياتها ومقاصدها المختلفة؛ فهي بلاغات متعددة: بلاغة في دلالات الألفاظ، وفي صياغة الألفاظ، وفي بناء التراكيب وتأليف الجمل، ثم في رسم سياج النص وغرضه، انتهاءً ببلاغة الخطاب من حيث هو منجز كلي للبلاغات السابقة كلها. على أنه يرى أن ثمة بلاغة أخرى لها جذورها في بلاغة الناس العاديين حين يتواصلون، ومفادها "أن الفعل التخاطبي سابق للفرد وباقٍ بعده، إنها بلاغة التسمية" (ص200).

وإنما يقصد بذلك الأسماء التي تُعَرَف بها المدن المشهورة نسبةً إلى مؤسسها أو بانيها أو أحد أعلامها المشاهير؛ فمدينة واشنطن منسوبة إلى جورج واشنطن، ولينين غراد وستالين غراد كذلك...إلخ. وترتبط التسمية على هذا النحو بآليات الشهرة والذيوع؛ إذ يطلق على عَلَم ما اسماً أو رمزاً فيصير هذا الرمز أو اللقب شائعاً حتى ليَغلب على الاسم الأصلي، فعميد الأدب العربي لقب غلب على (طه حسين)، وأمير الشعراء غلب على (أحمد شوقي) و فيروز لقب أو اسم فني غلب على (نهاد حداد)... إلخ. وكذا القول في أبي بكر الصديق (الخليفة)، وعمر ابن الخطاب (أمير المؤمنين).

ثم ينتقل المسدي إلى تناول ظاهرة التسمية والألقاب في كرة القدم حين تتخذ المنتخبات القومية أسماءً دالة على فرقها، بحيث تكون تلك الألقاب دالة دلالة سياسية أو

اجتماعية أو ثقافية على المنتخب الذي يحمل ذالك اللقب. فالمنتخب المغربي هو (أسود الأطلسي) لكثرة الأُسود وإطلالة المغرب على المحيط الأطلسي، والمنتخب المصري هو (تماسيح النيل) وهي دلالة جغرافية طبيعية ثم تحولت إلى دلالة تاريخية تشي بالعراقة والقدم فصار منتخب (الفراعنة)، والمنتخب الفرنسي هو (منتخب الدّيَكة) دلالة على الديك في العلم الفرنسي، كأن كل لاعب منهم ديك بنفسه، والمنتخب التونسي هو(نسور قرطاج)، ومنتخب ساحل العاج هو (الأفيال)... إلخ. والحال نفسه في ألقاب كثير من الساسة العرب الذين لا يعرف الناس أسماءهم الحقيقية وإنما يعرفون أسماءهم السياسية(12).

ويتوقف المسدي عند بلاغة الرئيس الفلسطيني الراحل الشهيد ياسر عرفات في خطابه لإخوانه من الزعماء العرب؛ فقد كان حريصاً على مخاطبة الحبيب بورقيبة الرئيس التونسي السابق ب(المجاهد الأكبر)، وعندما تغيرت الأحوال السياسية كان يخاطب الرئيس التونسي الحالي ب(زين العرب)(13) دلالة على عروبية الرئيس والتزامه بها خطاً سياسياً.

ثم يبدو للمسدي مظهر آخر من مظاهر بلاغة التسمية عند السياسيين، وهو يتمثل في انصراف بعض الزعماء العرب عن الألقاب العسكرية، ولاسيما أولئك الذين وصلوا إلى سدة الحكم بفعل انقلابات عسكرية خالصة. فهذا الزعيم الليبي(العقيد معمر القذافي) يستبدل بهذا اللقب العسكري أحياناً كثيرة ألقاباً يتداولها أصحابه من مثل: زعيم الثورة، والأخ العقيد، والأخ القائد، والأخ معمر، و قائد الثورة. وهي جميعها تسميات ذات دلالات مختلفة ولكنها متفقة في نأيها عن الإشارة إلى انقلابه العسكري؛ فهو زعيم ثورة على ظلم أو قمع أو فساد...، وهو أخ للجميع، وهو القائد الملهم..إلخ. (ص208). وعلى النقيض من ذلك فإن اللقب العسكري يمثل مصدر فخر واعتزاز لعدد من القادة العرب، كالرئيس المصري، والرئيس السوري السابق حافظ الأسد(14).

أما في السعودية فإن العامل الديني يتحكم إلى حد بعيد في الأسماء والألقاب بما لا يدع مجالاً لتأويلاتٍ بعيدة؛ فما هو عيد الاستقلال أو العيد الوطني في الدول العربية هو (اليوم الوطني) في السعودية؛ وإنما ذلك التزامٌ بأن للمسلمين عيدين فقط: الفطر والأضحى. ومن ذلك أن السعوديين لا يستعملون (رسمياً أو شعبياً) لقب صاحب الجلالة (جلالة)، وجاءت مناسَبة توسيع الحرمين الشريفين مناسبة ليطلق الملك فهد على نفسه (خادم الحرمين الشريفين)، ثم صار اللقب لأخيه عبد الله بن عبد العزيز من بعده، ويظهر أنه سيصير لقباً رسمياً يلتزم به ملوك آل سعود، وفي اللقب ما فيه من مسؤولية والتزام ديني وأخلاقي كأنما يمثل ضميراً مقيماً لصاحبه، بل لعله يكون مع الأيام رادعاً لكل من تسول له نفسه التطاول على (خادم الحرمين الشريفين)، والتسمية نفسها فيها من التواضع ما فيها.

ومن ملامح بلاغة السياسة أيضاً دلالة التسمية أو اللقب على مُنْجَزِ صاحبه؛ فعمرو موسى هو السندباد الطائر؛ لكثرة حركيته الدبلوماسية في السياق العربي والدولي. وعبد القادر خان هو (أبو القنبلة النووية الإسلامية).

ويمضي المسدي في الحفر في أصول الكنى والألقاب السياسية عندما تستعار في سياق غير سياقها الأصلي؛ فلقب (الرجل المريض) أُطلق على الدولة العثمانية في أواخر عهدها قبل أن تزول الخلافة وتتحول إلى تركيا المعاصرة. ثم استعير اللقب لينعت به (بوريس يلتسن) الرئيس الروسي بعد أن حالت أحواله الصحية وخارت قواه فلم يعد قادراً على تسيير الأمور! وبعد ذلك استعار وليد جنبلاط المعارض للوجود السوري في لبنان العبارة نفسها بعد اغتيال رفيق الحريري

حين طالب " بتغيير النظام السوري ومحاكمة بشار الأسد هذا الرجل المريض". وهو غمز صريح ببشار الأسد ووالده من قبله؛ وهو غمز مرجعياته سياسية قديمة تمتد إلى مقتل كمال جنبلاط(والد وليد) واتهام وليد لحافظ الأسد باغتياله! (ص209)

ويتجاوز المسدي لعبة الأسماء والألقاب في السياسة إلى بلاغة العدد؛ وذلك أن العدد يحضر بقوة في ميدان ألقاب الساسة ولاسيما العدد الترتيبي؛ فهناك محمد الخامس، والحسن الثاني، ومحمد السادس. وقد يُستغنى في ثقافات أخرى عن العدد بألقاب تميز بين قائد وأبيه أو جده. فهذا جورج بوش الأب وابنه جورج بوش الابن الذي آل منتهى الأمر إلى تسميته جورج دبليو بوش) تفريقاً له عن والده.

ومن وظائف التسمية في السياسة " أن الاسم يصنع بهاء المسمى، ولا يمكن أن يعترينا الشك في أن من الأسماء ما يأتي عسير الأداء، أو متنافر الأصوات، أو متعاظل المقاطع. ومنها ما يضفي حلية على صاحبه، وقد يأتي ــــ بما يحمله من دلالات- مستجيباً لدواعٍ سياسية واضحة؛ فعندما اختار محمد حسني مبارك (أحمد نظيف) لتشكيل الوزارة، كان يتهيأ لخوض غمار فترة رئاسية جديدة، أثارت حواراً واسعاً وكان ذلك مرفوقاً بحملة لمقاومة أوجه الخلل وبعض ظواهر الفساد. كان الاسم على مقاس الضرورة التاريخية يومئذ... والنظافة في السياسة من الكلمات السحرية الملهمة ولاسيما في الدول النامية"(15).(230 - 231)

أما (الكاريزما البلاغية) فهو مصطلح للدلالة على حسن الخلقة وبلاغة اللغة، ولكنه في السياسة قد يتحول إلى دمامة الخلقة مع بلاغة اللغة وحسن المنطق (بلاغة الأضداد)؛ فمرشح المعارضة الأوكرانية وزعيم الثورة البرتقالية "لم ينتصر إلا لأن دمامته الطارئة شهادة على جريمة سياسية، عمد فيها صانعوها إلى تشويه خلقته بتسميم خبيث؛ لذلك كانت تطل في مخيلة الناس وسامته الأولى من وراء الدمامة الفظيعة الطارئة..."(ص231).

ويلخص المسدي موضوع علاقة التسمية بالسياسة بالقول: "فأول ارتباط يتعالق فيه فعل التسمية مع فعل السياسة أسماء المدن ثم أسماء البلدان، ولكل مدينة أو بلاد قصة تكتب صفحاتها من خلال ما أُطلق عليها من أسماء، وهذا من هموم علم التاريخ. لكن العلم اللغوي يعنيه ما يختبئ وراء ذلك من طاقات الاختزال؛ فالاسم قد يأتي ثمرة الاقتصاد اللغوي بإلغاء النسبة والإضافة: (واشنطن) هي (مدينة واشنطن) والرباط هي (مدينة الرباط) لأن من أسماء المدن ما يستبقي تركيبته الإضافية بحكم طبيعة لغته أو بحكم عرف سائد كما أسلفنا: إسلام أباد وحيد آباد، ولينينغراد، وستالينغراد، وجورج تاون. وقد يأتي الاسم ثمرة اقتصاد أدائي قائم على إبقاء النعت وإسقاط المنعوت: المهدية نعت سقط منعوته، وظل دالاً عليه بحرفه (مدينة المهدي)، والقاهرة نعت لكلمة (المدينة) ولما غابت القرينة أضيف وصف جديد على وجه الإطناب (المُعِزِّيَّة). (ص233 - 234). ثم يكون تاريخ الحدث دليلاً على تسميته السياسية، وأظهر الأدلة على ذلك اطراد استعمال (الفاتح) في السياق الليبي الداخلي والخارجي؛ إشارة إلى "ثورة الفاتح".

الفصل الثامن:

أسماء الحروب ومقاصد السياسة

يقصد هذا الفصل إلى "الوقوف على خصائص فعل التسمية عندما يرسل على المنازعات العسكرية، متلمسين من خلال ذلك صورة مشهد استثنائي من مشاهد التفاف السياسة على اللغة أو اغتلاف اللغة بالسياسة".(ص245)

ويشير المسدي إلى تحول مهم في اتخاذ أسماء الحروب ومن يسمونها؛ فقد كانت الأسماء تطلق بعد انتهاء المعركة وتحمل دلالات مستفيضة تكشف عن أبعاد مختلفة، أما الآن فإن أسماء الحروب تطلق عليها قبل البدء بها؛ ولعل غاية القصد من ذلك غاية نفسية لإخافة العدو المستهدف بالعملية أولاً، ثم تحديد العدو تحديداً صريحاً بلا مواربة، ثم تحديد مقاصد الحرب ثالثاً. أما مَنْ يقوم بفعل التسمية فلم يكن محدداً ولم يكن هناك شخص مُخَوَّل بإطلاق التسميات قديماً، ويغلب أن يكون مؤرخاً أو محللاً سياسياً أو عسكرياً، أما الآن فإن من يختار التسمية فريق متخصص من العسكريين وصناع الخطاب؛ ليكون فعل التسمية مقصوداً ودالاً في الوقت نفسه.

ويمضي المسدي في تتبع تحولات دلالات أسماء الحروب من أسماء الأماكن إلى أسماء الأعلام المشاهير إلى الأهداف المعلنة من الحرب، إلى تسميتها بأسماء الحيوانات. ومن ذلك أن (حرب الخليج الأولى) و(حرب الخليج الثانية) إنما هما تسميتان متصلتان بالحيز الجغرافي الذي وقعت فيه الحرب، وأما نعتهما بالأولى والثانية فإنما للتفريق بينهما حسب، رغم اختلاف المتحاربين في كلا الحربين.

ومن تسمية الحروب بتسمية القادة العسكريين ما لجأ إليه البريطانيون حين شاركوا في العدوان الثلاثيني على العراق؛ إذ سموا عملياتهم باسم (غرانبي) واللورد غرانبي كان قائداً لامعاً للفرسان في حروب الإنجليز ضد الفرنسيين في القرن الثامن عشر (ص248).

ومن استعمال أسماء الحيوانات في الحروب ما أطلقه الإنجليز على عدوانهم الثلاثي (السلحفاة) تعبيراً عن صعوبة الحركة بالمعدات الثقيلة ومِنْ ثم صعوبة المهمة، وفي الوقت نفسه سماها جمال عبد الناصر باسم المهندس الفرنسي الذي نفذ مشروع إنشاء قناة السويس (فردنان دي ليسابس) إغاظة للفرنسيين وإمعاناً في احتقارهم!

أما اتخاذ أرض المعركة اسماً لها فيختار مثالاً صريحاً عليه هو (الصحراء)؛ الصحراء العربية على وجه التحديد؛ فهو يبدأ من تاريخ استعمال كلمة الصحراء في تسمية الحروب متتبعاً تطورها الدلالي العسكري والسياسي، والمفردات الأخرى التي تركبت معها للدلالة على مقاصد المُبادِر إلى الحرب، ورغبته في جعل التسمية دالة من ناحية ومخيفة للمحارَب من ناحية أخرى. وأول ما يبدأ بتسمية القوات المتحالفة عام 1990 حملتهم على العراق ب(درع الصحراء)؛ وهي تسمية صريحة في رغبة المتحالفين في أن يكونوا كالدرع تحمي المملكة العربية السعودية من أي هجوم عراقي محتمل، أما سياق التسمية فقد جاء في وقت كانت الآلة الإعلامية الأمريكية والغربية تشهر فيه (سلطان الخوف) في وجه الدول العربية الخليجية التي مفادها أن العراق سيتجاوز احتلال الكويت إلى الدول العربية الخليجية الأخرى ولاسيما السعودية. أما اقتران الدرع بالصحراء فيرجعه المسدي إلى تاريخ عسكري سابق؛ " إن الذين أطلقوا الاسم يعرفون أن المملكة سبق لها أن خاضت حرباً طويلة مع جارها الجنوبي، ولم تنته في 1934/6/27 إلا بعد استنزاف مديد، وكان لتلك الحرب اسم، هو لم يسبقها ولم ينطلق معها، ولكنه استقر مصطلحاً موقوفاً عليها في سجلات الساسة وفي سجلات المؤرخين، لقد سميت (حرب الصحراء) وشاع الاسم في كل الأعراف". (ص256)

ثم تجهزت الدول المتحالفة لإخراج العراق من الكويت، وسميت العملية العسكرية يوم ذاك (عاصفة الصحراء)، أما اختيار (العاصفة) فلعل مقصده استعارة السرعة والقوة التدميرية، وأما(الصحراء) فلاقترانها بالمكان من ناحية، ولطبيعة العاصفة الصحراوية التي تتسم بالقوة التدميرية المصحوبة بالرمال الشديدة التي تقضي على الأحياء من البشر والنباتات، ولعل هذا كان مقصدهم؛ القضاء على نظام الرئيس العراقي الشهيد.

ثم إذا انتهت الحرب وأُخْرِجَ الجيشُ العراقي من الكويت قررت القوات المتحالفة المضي في حربها البرية، رغم انسحاب الجيش العراقي والاتفاق على وقف إطلاق النار، وسمت تلك العمليات البرية (وحش الصحراء)، " أفيبقى شك – بعد كل هذا الإصرار – في أن فعل التسمية من القرارات التي تحاك لها الخطط ذات الدقة المتناهية؟ وما عسى أن يكون الإضمار الذي يقبع وراء لفظة الوحش: هل هو تلوين صورة الانفلات بحكم خروج الحرب عن هدفها المعلن وهو تحرير الكويت؟ وهل يعني أن ذلك الوحش إذا انطلق من مربضه استعصى إيقافه...فلابد له أن يصرف مخزوناته من الطاقة والاندفاع." (ص259)

ثم يقع العراق ضحية تواطؤ مفتش الأمم المتحدة (رتشارد باتلر)، ويترتب على ذلك عدوان جوي أمريكي على بغداد أيام (بل كلنتون) عام 1998، وقد سميت هذه العملية العدوانية باسم (ثعلب الصحراء). ويرى المسدي أن اقتران الصحراء بعدد من العمليات العسكرية فيه تواطؤ ظاهر بين الآلة العسكرية والسياسية والإعلامية الغربية التي تقصد إلى إقامة رابط لا واعٍ بين العرب والصحراء بما تحمله الصحراء من معاني الفقر والجدب والتخلف والخشونة(16).

وتحت وطأة ضربات المقاومة العراقية نفذت قوات الاحتلال الأمريكي يوم (2003/6/15) حملة مداهمات واعتداءات على شمال العراق، سمتها (عقرب الصحراء)!

فإذا انتهى من قضية استثمار الأماكن والحيوانات في تسمية الحروب انتقل إلى التصريح المباشر بهدف الحرب وإطلاق التسمية عليها. فالحل الحذر اسم عملية عسكرية أمريكية في الفلوجة جاءت بعد هزيمة واضحة للقوات الأمريكية فيها 2004، إذ تشي التسمية بأن عدوانهم على الفلُّوجة لم يكن حذراً، ولم يكن مستنداً على معلومات استخبارية دقيقة حول عدد المقاومين وعتادهم. وسمى جيش العدوان الإسرائيلي عملياته في فلسطين عام 2005 (اقتلاع العصب) وهو مصطلح من معجم طب الأسنان، وقصد به استئصال المقاومة من جذورها.

ثم ينتقل المسدي إلى ظاهرة أخرى في تسمية الحروب، وهي تسمية كنائية دقيقة غايتها الرئيسية إزالة ما قد يعلق بالعمليات العسكرية من لبس أو سوء فهم! وهي تحمل دلالات تفارق المتعارف والمتواضع عليه. ومن أبرز أمثلة المسدي على ذلك (العقوبات الذكية، والحرب الذكية، والضربات الذكية(17)، ومثل ذلك يفعل المسدي في (الحرب القذرة، و الحرب النظيفة).

الفصل التاسع:

الكلمة واختزال السياسة

يعتني هذا الفصل على نحو مخصوص بكيفية تحول دلالات المفردات من الدلالة اللغوية العرفية الخالصة إلى دلالة سياسية خاصة؛ وهي ظاهرة تُعرف في علم الدلالة ب تخصيص المعنى أو الظاهرة الاصطلاحية: تحول المفردة من دلالتها العامة إلى دلالة خاصة تستعمل في حقل معرفي محدد. وأول أمثلته على هذه الظاهرة عبارة (ضبط النفس) وهي عبارة في أصلها تعني أن يكتم الإنسان غيظه ويحلم ولا يتعصب في مواقف الغضب. فكيف فارقت هذه العبارة دلالتها إلى دلالة سياسية جديدة؟

تبدأ سيرة التغير من حرب الخليج الثانية حين قصف العراقُ الكيانَ الصهيونيَّ في فلسطين، وقتذاك سارعت الإدارة الأمريكية إلى مطالبة الكيان بـ(ضبط النفس)، وظاهر أن

السياق يكشف عن طلب مباشر من الكيان الصهيوني ألا يرد على الهجوم الصاروخي العراقي. ولعل المقصد الرئيسي الذي كانت الولايات المتحدة تسعى إلى إظهاره ألا تتدخل إسرائيل في المعركة التي قُصِدَ منها ،ظاهرياً، تحرير الكويت بمساعدة عربية، فاشتراك إسرائيل يعني من طرف ما الاستعانة بها على بلد عربي شقيق! وكيف تستعين السعودية بإسرائيل! ومن ناحية ثانية أرادت أمريكا إظهار الكيان الصهيوني دائماً في صورة الكيان الذي يتهدده الخطرُ وأنه باحث عن السلام ليس إلا، فهو قادر على الرد ولكنه لا يريد...... إن ضبط النفس هنا يحمل دلالة استعلائية تتضمن القدرة مع عدم الرغبة في الانتقام.

ثم تعود العبارة نفسها إلى الظهور عندما نفذت القوات الروسية عدواناً وحشياً على الشيشان، فإذا بمساعد وزير الخارجية الأمريكي (ستروب تالبوت) يدعو موسكو إلى ضبط النفس موضحاً أن (ضبط النفس) إنما هو: " اتخاذ إجراءات ضد الإرهابيين الحقيقيين، دون استعمال القوة العمياء التي تعرّض الأبرياء للخطر. " (ص285). و تتلقى القوات الإسرائيلية الغازية في جنوب لبنان ضرباتٍ موجعةً تُحَرِّك فيها شهوة القتل والانتقام متذرعة بالتحريض السوري لحزب الله، فتتدخل الدبلوماسية الأمريكية داعية إلى (ضبط النفس)..." هكذا يشيع في قاموس السياسة الدولية عُرْفٌ جديد من الحوار يمتلك شيفرة خاصة جدا. ومن أهم تحولاته الأدائية أنَّ ضبط النفس أصبح عملية يتم التفاوض الدولي حولها، ثم يتم اتخاذ القرار الذاتي بشأنها، وبعد ذلك يتم الإعلان عن القرار. ويبقى المشهد الخلفي واشياً دوماً بشيء رقيق: أن قرار (ضبط النفس) يأتي من الأقدر والأقوى، وإن كانت الأحداث قد أكدت الانتصار الفعلي للمقاومة في جنوب لبنان. "(ص285).

وهكذا أضفت البراغماتية السياسية معنى جديداً على (ضبط النفس) مفاده تفضيل السلم على الحرب. وهكذا تمضي العبارة في تداولها السياسي حتى صارت جزءاً لا يتجزأ من أي خطاب سياسي يدور في المناطق الساخنة من العالم، وفي أي خطاب سياسي لمن يريد أن يكون له حضور في المشهد العالمي(18).

ثم ينتقل المسدي بعد ذلك إلى التلاعب اللفظي في الدلالة على الحدث العسكري أو السياسي، وهو تلاعب يُحْمَلُ على التضاد أو التَّلَطُّف(19)؛ إذ تستعمل الألفاظ مركبة لتدل على واقع سياسي أو عسكري موجود ولكن استعمال الكلمات بدلالاتها العرفية لا يدل على الغرض، ولذلك تنشئ ورشة إنتاج الخطاب تركيباً من عنصرين متضادين لاختلاق تركيب لغوي يخفف من حدة الوقع. هذا هو الحال مع (النيران الصديقة) فالنار مشحونة بدلالات الإيذاء و الرغبة في القضاء على الآخر ولاسيما في الحرب، ولكنها اجتمعت هنا مع الصداقة وهما ضدان؛ فكأن (الصديقة) أطفأت جذوة النار وأخمدتها، وأشارت إشارة صريحة إلى أنها نيران غير مقصودة وأنها صدرت بطريق الخطأ وليس بقصد الإيذاء. هكذا عمدت القيادات العسكرية الأمريكية إلى تبرير مقتل الجنود الأمريكيين دون حرب أو بنيران القوات المتحالفة معها في العراق! و" ما نحن معنيون به في سياقنا هذا هو التجهيز أو الإعداد الذي تعمد إليه السياسة لتتوكأ على اللغة كي تمارس صناعة التغييب فتقدم الأحداث بأغلفة من البلاغة والمجاز في ضرب من الإلهاء على أمل أن يتوارى الوعي بحقيقة الأسباب. وشيئاً فشيئاً تتحول العبارة إلى رمز يأخذ موقعه ضمن العرف الدبلوماسي. "(ص290). وكذلك يمضي المسدي مع (سلام الشجعان) و(القوة الهادئة) و(اللاءات الثلاث) و(محور الشر)... الخ.

الفصل العاشر:

تجليات الشعرية السياسية

اكتسبت اللغة في الخطاب السياسي شعريةً جديدة، وهي شعرية تفارق شعرية الخطاب الأدبي؛ "فالشعرية السياسية من طراز استثنائي؛ لأن المعنى معها يمكن أن يكون في بطن السياسي على حد ما يكون المعنى في الشعر في بطن الشاعر. إنَّ رجل السياسة إذا فاه بقول تحمَّل أعباءه وقد يدفع ضريبة تبعاته. لكن شعرية السياسة قد تلتزم بسياج الدلالة المكشوفة فلا تضطر سامعَها إلى الإبحار في أفق التأويل، وعندئذٍ يكون الإبداع قريناً للمقاصد، ولا يرتهن بالصياغة إلا في حدود خصائص التركيب المتعارف عليها." (ص306)

ثم تكون بلاغة النص السياسي عَلَماً على سيرورته وانتقاله من التداول المحصور في السياسة إلى حقول تداولية أخرى يستدعيها مقام مماثل للمقام الأصلي. ومن ذلك ما قاله الرئيس الجزائري (بوتفليقة) في القمة الفرنكفونية التاسعة في بيروت عام 2002 متحدثاً عن جاك شيراك : إنه صوت الذين لا صوت لهم" وهي عبارة مقيسة على نمط برنامج قناة الجزيرة الفضائية(منبر الجزيرة) وعبارته الدعائية : منبر الجزيرة... منبر من لا منبر له.

ومن جديد يعود المسدي إلى الحفر في خلفيات التصريح السياسي رابطاً بين وجوه الشبه بين الموقف الأصلي والموقف الذي استعير له؛ ففي أثناء أزمة المفتشين الأمميين في العراق عام 1999 اقترحت الولايات المتحدة عودة (رولف إيكيوس) إلى العراق، فصرح طارق عزيز يومئذ قائلاً: " إن رولف إيكيوس خمرة معتقة في زجاجة جديدة" (ص314) وينتهي حفر المسدي في أصول هذه العبارة إلى تشومسكي في كتابه (501 الغزو مستمر) الذي أصدره بمناسبة مرور خمسة قرون على اكتشاف كولومبوس لأمريكا وبين فيه كيفية تحول الولايات المتحدة من دولة منتقدة للنزعة الاستعمارية الأوروبية إلى دولة مستعمرة و معتدية، ولذلك عَنْوَنَ الفصل الأول ب" خمر عتيقة في جرار جديدة".

وفي سياق التراشق الإعلامي بين إيران والولايات المتحدة الأمريكية على خلفية الجهد النووي الإيراني، صرح (علي خاميني) عام 2003 قائلاً: "الولايات المتحدة جبل من الجليد على طريق الذوبان". (ص319). وظاهر أن المعنى السطحي فيه إشارة إلى قرب انهيار الولايات المتحدة، ولكن المعنى الباطني المحتمل أن الولايات المتحدة مسؤولة عن ظاهرة الاحتباس الحراري التي بدأت تذيب الجبال الثلجية، بما تنتجه مصانعها من نسبة هائلة من ثاني أكسيد الكربون!

الفصل الحادي عشر:

بلاغة السجع وفصاحة الهجاء

ينطلق المسدي في هذا الفصل من افتراض مفاده أنه كلما أمكنت ترجمة التصريحات السياسية والخطاب السياسي فإن هذا يعني أن بلاغة هذا الخطاب بلاغة مضمونية،؛ وكلما تعذر ذلك ترجح أنَّ ذلك مرجعه ومرده إلى البنية الأدائية اللغوية التي صيغ فيها الخطاب. وهكذا فتحن أمام "الأسلوبية السياسية" التي تتناول الشكل اللغوي، و"البلاغة السياسية" التي تتناول المضمون. ومن هذين المنطلقين (الشكلي و المضمونيّ) يتناول المسدي عدداً من التصريحات السياسية.

فمن الناحية الشكلية تراه يتناول الظواهر الإيقاعية والموسيقية في الخطاب السياسي دالاً على توظيف الموسيقى في استمالة الأسماع، ومحاولة إبقاء أثرها في آذان السامعين. فقد توقف عند مقولة لازمت خطاب (الحبيب بورقيبة) في تونس مفادها (الصدق في القول والإخلاص في العمل)، وهي مقولة موزونة على قوالب الشعر الخليلي؛ كأنه مصراع بيت على البحر البسيط. (ص329). ومن ذلك (تصريح

فارس بويز) وزير خارجية لبنان الذي جاء عقب محاولات إسرائيلية للخروج من ورطتها في جنوب لبنان بأقل الخسائر؛ إذ قال يومها: " إن إسرائيل قد دخلت لبنان دون إذن وعليها أن تخرج منه من دون إذن)، "فجاء النص موفّقاً في بنائه مشحوناً في دلالته، وكانت أدبيته مستوحاة من الطباق بين الدخول والخروج ومن ضرورة التماثل بين الاقتحام الجائر والانسحاب الذليل". (ص330)

ومن السجع السياسي ما قاله الأمير سلطان بن عبد العزيز عندما تدخلت السعودية في " إصلاح ذات البين" بين المغرب والجزائر عام 1999، إذ قال يومها وقد تعالت أصوات وسائل الإعلام بتسمية الجهود السعودية بـ(الوساطة السعودية)، قال: "لسنا وسطاء وإنما نحن شركاء"، "فجاءت السجعة في المماثلة الإيقاعية والتجانس الصوتي بما يدير الانتباه بضرب من التخييل المباغت. والسر كامن في الفعل الناسخ (لسنا) الذي وضع لفظ(الأشقاء) في تقابل ضدي مع لفظ(الوسطاء) وهو تخييل منقطع عن حقيقة الأشياء في الواقع الحي المعيش، ولكنه من صنع الأطياف الشعرية التي هي جوهر الإبداع في فن القول." (ص334)

ثم ينتقل المسدي إلى صورة نقيضة من الخطاب السياسي، وهي صورة يُصَرِّح فيها الخطاب السياسي تصريحاً مباشراً ويفصح عن مقاصده وأغراضه دون وعي منه؛ إنه فعل اللاوعي حين يُفْلِت من عِقال صاحبه فيتحول إلى صراحة مفرطة قد تودي بصاحبها، ولاسيما في السياق السياسي. وبيان ذلك أن اللغة أكثر ما تكون معبرة عن فكر صاحبها ومكنوناته حين يكون في غاية الفرح أو الغضب، فتنفلت أفكاره من عقالها لتتحول إلى "زلات لسان"، وما أكثرها! وثمة عبارة معروفة تدل على ذلك: ما في قلبك على رأس لسانك!

يورد المسدي أمثلة كثيرة على هذه الزلاّت، وما أكثرها في المناظرات الانتخابية. ففي السباق نحو الكرسي الرئاسي في الولايات المتحدة كانت استطلاعات الرأي العام تشير إلى تقدم بل كلنتون على بوش الأب، فعقد (بوش الأب) ندوة صحفية في ساحة البيت الأبيض، وصاح قائلاً: "هؤلاء الخبراء في سبر الآراء لا تصدقوهم فهم مَكَرَة أفّاكون"، ولم يسبق لرئيس أمريكي أن فقد صوابه كما جرى يومها للأب بوش، وتألقت على لسانه شعرية الهجاء المباشر ثلباً، ثم كان ما كان." (ص348) . ثم يكون موعد اقتحام القوات الأمريكية للفلّوجة بمساعدة قوات عراقية، تنتهي بأسر ستين مقاتلاً من غير العراقيين، ويُسأل وزير الدفاع العراقي (حازم الشعلان) يومها: متى تنوون محاكمتهم؟ فيجيب: وهل من الممكن أن نترك حياً مَنْ قبضنا عليه، أي عدالة هذه؟ أتريد مني أن أطعمه حتى أقدمه للمحاكمة؟ لا، نحن لسنا في أمريكا أو فرنسا" (ص354). أي فضيحة لغوية هذه التي كشفت فضيحة أخلاقية وسياسية عند هذا "الوزير"!

وفي ثنايا المواقف والتصريحات التي يعرضها المسدي يظل يلح على ضرورة دراسة هذه التصريحات دراسة مقارنة من الداخل، وتقابلية من الخارج، و أقصد بذلك دراسة أنماط التصريح السياسي وآلياته في اللغة نفسها باتخاذ نماذج من خطابات مختلفة لأناس مختلفين؛ رغبةً في الوصول إلى تعميمات تصدق على هذا الفن القوليّ في لغة ما (العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية) لعلها تكون كاشفة عن وجه من وجوه الثقافة. وأما التقابل الخارجي فقصده الكشف عن سمات هذا الفن القوليّ في لغات مختلفة قصد الوصول إلى السمات اللغوية والثقافية الفارقة بين اللغات.

ملاحظات ختامية :

لعل ما جاء في مقدمة هذا العرض يغني عن أي قول أريده الآن، ولكن ثمة ملاحظ ينبغي إيرادها لتكون مكملة لما ورد هناك، ومن هذه الملاحظ:

– أن المسدي يغرق أحياناً في التأويل المتعسف الذي لا يمكن قبوله على أي وجه قلَّبته، رغم أنه أحسن الحفر في تاريخ كل نص و جلاّه ووضحه. ومن ذلك مثلاً مغالاته في اعتبار اختيار الرئيس المصري لرئيس وزرائه (أحمد نظيف) اختياراً مقصوداً! ولست أذهب إلى أن الرئيس قد قصد قصداً إلى اختيار أحمد نظيف دلالةً على نظافة الوزارة الجديدة والعهد الجديد أبداً، ولست أومن بسحر اللغة الذي يصل إلى حد تخدير الجماهير المصرية بهذا الاسم! لعله كان محض صدفة! ماذا كان الرئيس ليفعل لو لم يكن هذا النظيف موجوداً؟ ولو كان عنده وزير ثقة ولكن اسمه لا يوحي بهذه الثقة، أكان يستبعده لاسمه!

وقد ثبت صحة ما اذهب إليه؛ فبعد سقوط نظام مبارك يوم2011/2/11 بدأ أقطاب النظام السابق يتقاطرون إلى المحاكم المصرية بتهم الفساد واستغلال المناصب، وكان "نظيف" واحدًا من هؤلاء اللصوص!!

– ثمة زلات متعددة فيما ورد من توثيق الحوادث أو أسماء الأعلام، ومن ذلك:

1- إيراده أن (خليج العقبة) في مصر، وهو في الأردن. (ص137)

2- الخطأ في اسم (ميناحيم بيغن)؛ إذ ذكره بـ(مينيحين بيغن) (ص189)، وكذلك اسم الممثلة (حلا شيحا)؛ إذ أورده (حلا شيخا)، ولعل هذا من فرط الطباعة لتجاور الحرفين. (ص176).

3- الخلط بين (كمال جنبلاط) وابنه (وليد كمال جنبلاط) في موضعين؛ إذ كان المقصود وليد جنبلاط، لأن أباه لم يكن حياً عام 2004. (ص146 و148).

4- أنه يذكر رواية لعلاء الأسواني باسم (عمارة عربيكان)، وأحسب أنه يقصد (عمارة يعقوبيان). (291).

5- إسناده كلاماً لأنور السادات يعود إلى عام 1984، والسادات لم يكن حياً يومذاك؛ وغالب الظن أنه يقصد حسني مبارك. (ص213)

ولعله يحلو للمسدي الآن أن يوسّع كتابه على وفق استراتيجيات الخطاب السياسي الثوري الذي أنتجته ثورة تونس وثورة مصر وليبيا واليمن وغيرها من البلدان العربية، ولعله يدرس " النكتة السياسية المصرية الحديثة" في ضوء استراتيجيات الخطاب السياسي، مثلاً.

الهوامش:

* المسدي (عبد السلام)، السياسة وسلطة اللغة، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، 2007.

** عبد السلام المسدي: أستاذ اللسانيات في الجامعة التونسية، منشغل باللسانيات والنقد الأدبي، وتحليل الخطاب السياسي. وله أعمال إبداعية. عمل وزيرًا للتعليم العالي والبحث العلمي في تونس، وكان سفيرًا لتونس لدى جامعة الدول العربية، ثم في المملكة العربية السعودية. أصدر مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات، منها: الأسلوبية والأسلوب. والتفكير اللساني في الحضارة العربية. وقاموس اللسانيات. واللسانيات وأسسها المعرفية. والعولمة والعولمة المضادة.

1- انظر مثلاً: سعيد (إدوارد)، الاستشراق، والمسيري (عبد الوهاب)، في الخطاب والمصطلح الصهيوني، و عيسى برهومة، صراع القيم الحضارية ما بعد 11سبتمبر 2001، و أحمد بن راشد بن سعيد، قوة الوصف... دراسة في لغة الاتصال السياسي ورموزه، مجلة عالم الفكر، المجلد 32/العدد الأول/2003. و عصام سختيني، المستشرقون ومصطلحات التاريخ الإسلامي، و وليد العناتي، اللغة وتفكيك الخطاب الاستشراقي...قراءة نقدية في كتاب «المستشرقون ومصطلحات التاريخ الإسلامي: مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، العدد 2007/229. وباللغة الإنجليزية: Adrian Beard, The Language of Politics.

2- ولعل كثيراً من الناس الذين راقبوا الثورة التونسية كانوا يتساءلون عن عبارة زين العابدين بن علي (فهمتكم...إي نعم فهمتكم) التي رددها غير مرة في مواجهة الثورة التونسية التي أسقطته ونظامه؛ إنها العبارة نفسها يعيدها دون أن تفلح في إقناع الشعب التونسي الغاضب؛ بل إن العبارة تحولت إلى عبارة نمطية للسخرية من عدد من الأنظمة العربية؛ فقد استعملها شباب ثورة 25 أبريل المصرية حين رفعوها في وجه الرئيس المخلوع مبارك: إنتَ لِسَّه ما فهِمْتش! وكذا الحال في ليبيا واليمن.

3- وأحياناً يكنون عنه بقولهم: نهارنا قِشطة.

4- يستعمل المدرسون في الأردن أحياناً عبارة «ورقته بيضاء تسر الناظرين» إشارة إلى الطالب الذي يسلم ورقة الامتحان دون إجابات. ويستعمل العامة عندنا مثلاً مضمونه: (خبِّئ قرشَك الأبيضَ ليومك الأسود) واليوم الأسود يوم الحاجة والفقر.

5- يعد يوم (الثلاثاء الحمراء) من أهم أيام الثورة الفلسطينية؛ إذ أعدم فيه الأبطال الثلاثة: محمد جمجوم وعطا الزير وفؤاد حجازي في سجن عكا، وقد خلد ذكرَهم الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان في قصيدته المشهورة «الثلاثاء الحمراء»، وما تزال فرقة العاشقين الفلسطينية تنشد أغنية (من سجن عكا) تخليداً لهؤلاء الشهداء. ولعله كان حسناً أن يذكرها المسدي في سياق كتابه.

6- ينقل بعض الناس اسمه إلى (مُحاضر محمد).

7- لم يعرض المسدي لفصلي الشتاء والصيف في الخطاب السياسي رغم أنه كثيراً ما كان يرد على ألسنة المقاومين في العراق وأفغانستان؛ فكثيراً ما كان الصيف العراقي ينذر بصعوبات كبيرة على القوات الأمريكية، وفي الوقت نفسه كان شتاء أفغانستان الثلجي ينذر كذلك بصعوبات كارثية على القوات المحتلة.

8- نسج المسدي هذه العبارة على نَسْج عبارة بوش الشهيرة: إما أن تكون معنا أو ضدنا!

9- لعله استوحى هذا النسيج اللغوي من قصيدة محمود درويش«من روميات أبي فراس» التي يقول فيها: فلأكن ما تريد لي الغزوات

فإما أميراً

وإما أسيراً

وإما الردى

وهي تناص مع إحدى روميات أبي فراس الحمداني:

أُسِرْتُ وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مُهْرٌ ولا ربه غَمْرُ

وقال أصيحابي: الفرار أو الردى فقلت: هما أمران أحلاهما مُرُّ

ولكنني أمضي لما لا يعيبني وحسبك من امرين خيرهما أسرُ

لاحظ التشابه في الموقف والعبارة.

10- إشارة إلى ما يعرف في اللسانيات بنظرية أفعال الكلام لـ (جين أوستن)، لتفاصيل وافية عن هذه النظرية انظر كتاب: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، لـ (صالح إسماعيل عبد الحق).

11- ورغم إدراك المسدي لسلبية دلالة المستعمر إلا أنه وقع في هذا الاستعمال في غير موضع؛ على أن لهذا الاستعمال وجهاً سائغاً ومتقبلاً؛ ذلك أن كلمة (المستعمر) لا ترتبط في خبرتنا الثقافية، نحن العرب حتى العوام من الناس، إلا بدلالات سلبية قبيحة مستكرهة، وإنما يُحْمَلُ ذلك على الاستعمال، فالكلمة تحولت عن معناها الوضعي المعجمي إلى معنى جديد يفارق الدلالة الإيجابية في أصل العربية.

12- الأسماء السياسية هي مرادف «الأسماء الحركية» عند القوى الثورية.

13 - ومن عجائب الأقدار أن يسقط نظام زين العابدين تحت ضغط الثورة التونسية مطلع 2011، فكان أن تحول لقبه إلى (زَيْن الهاربين) وصار هذا اللقب متداولاً على نطاق إعلامي واسع!!

14- في الأردن لا يستعمل الملك عبد الله الثاني لقبه العسكري أو رتبته العسكرية إطلاقاً، ولكن وسائل الإعلام تستعمل لقب «القائد الأعلى للقوات المسلحة الأردنية» في السياقات العسكرية حصراً، كأن يستقبل ضيفاً عسكرياً أو يشاهد تدريبات عسكرية ما.

15- هذا تحليل متعسِّف وغير منطقي!

16- ولعلهم قصدوا من ذلك إلى أن هذه المناطق التي يقصفونها إنما هي أراضٍ خالية لا يسكنها أحد إلا من هم هدف للحرب، إبعاداً عن شبهة قتل المدنيين!

17- لم يتطرق المسدي إلى مصطلح «القنابل الذكية»، وهو مصطلح شاع وانتشر مع الغزو الأمريكي لأفغانستان؛ وذلك أن الأمريكيين كانوا يلقون ببعض الحصص الغذائية للمواطنين هناك فيهرع الجائعون للبحث عنها فتقتلهم القنابل، فصرح الأمريكيون أنهم يستعملون قنابل ذكية. كذلك استعمل المصطلح للدلالة على القنابل الموجهة بالليزر التي تتبع الهدف العسكري فلا تقتل المواطنين المدنيين! ولكنها كانت، كما قال محمد سعيد الصحاف، قنابل غبية حصدت آلاف الأرواح!

18- كثيراً ما ترد عبارة(ضبط النفس) في وسائل الإعلام عندما تسرد ردود أفعال الدول على حدث ما، وكثيراً ما تقترن بعبارات مثل: الاحتكام إلى العقل، والتحاور والتفاوض!

19- التلطف مصطلح لساني اجتماعي يقصد به استخدام ألفاظ للتخفيف من المعنى الأصلي الذي تحمله دلالة المفردة الأصلية؛ تقريباً لها من نفوس الناس، من ذلك استعمال كلمة (الفائدة) بدلاً من الربا، واستعمال(المشروبات الروحية) بدلاً من الخمر أو المسكرات!

مراجعة كتاب «ساطع الحصري: الدين والعلمانية»

للدكتور أحمد ماضي

د. علي محافظة



يعد الدكتور أحمد ماضي من أساتذة الفلسفة المقلين في إنتاجهم الفكري. وكتابه «ساطع الحصري: الدين والعلمانية»، الصادر عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت سنة 2009، من أبحاثه القيمة التي تدل على عمق في البحث والتحليل ونضج فكري واضح. وفي سعيه إلى الكشف عن رأي الحصري في الدين ودوره في حياة المجتمعات بعامة والمجتمع العربي بخاصة وعلاقته في تكوين الأمم، وفي معرفة مذهب الحصري في الفكر القومي واعتماده العلمانية منطلقاً رئيسياً بل أساسياً في هذا الفكر، تناول الدكتور ماضي جميع مؤلفات ساطع الحصري، فاحصاً ومنقباً ومفسراً ومحللاً للوصول إلى غايته. ولم يكتف بدراسة مؤلفات الحصري ومحاضراته ومحاوراته، وإنما اطلع على معظم ما كتب وألف عن الحصري باللغة العربية أو ترجم إليها.

اتبع ماضي المنهج العلمي القائم على الموضوعية وعدم التحيز والتجرد من الأفكار القبلانية، وبيّن بروح علمية ناقدة تجاهل العديد ممن كتبوا عن الحصري لموقفه من الدين، ونظرته العلمانية. وأوضح أن من كتبوا عن العلمانية في الفكر العربي الحديث، مثل: عزيز العظمة وشبلي العيسمي وجوزيف مغيزل، لم يعطوا الحصري حقه في دراساتهم. ولكني قرأت كتاب الدكتور ماضي بأناة وإمعان لأجد تعريفاً للعلمانية فلم أجد، وافترض المؤلف أن العلمانية مفهوم معروف ولها صيغة واحدة هي الفصل بين الدين والسياسة. وأعتقد أن بضع صفحات في مقدمة الكتاب أو التمهيد له حول العلمانية وتطورها كمفهوم ودراسة كانت ضرورية للقارئ.

وعلى أي حال حاول ماضي الكشف عن جذور العلمانية عند الحصري في ثقافته المدرسية غير التقليدية، ودراسته للعلوم الطبيعية، وتكونه الذهني العلمي التحليلي الاستقرائي التجريبي. ويسجل ماضي تأكيده في دراسته هذه أن الحصري في تبنيه للعلمانية القائمة على الفصل بين الدين والسياسة انطلق من واقع الدولة العثمانية المؤلفة من أمم وأديان عديدة، على الرغم من تأثره بالفكر العلماني الفرنسي والفكر القومي الألماني. وأن إصرار الحصري على العلمانية ودفاعه الشديد عنها بعد زوال الدولة العثمانية، نابع من اقتناعه بضرورة بناء المجتمع العربي على أسس متينة من المساواة والعدالة لجميع سكانه من مسلمين ومسيحيين ويهود.

باحث وأكاديمي من الأردن.

أبرز المؤلف أهم عاملين في تكوين الأمة العربية في نظرية الحصري القومية وهما: اللغة والتاريخ واستبعاد الإسلام كأساس في الحياة السياسية للأمة، مع التأكيد أن انتشار الإسلام في المشرق والمغرب العربيين مع الفتوح الأولى، قد ساهم بصورة جذرية في تعريبهما من خلال العبادة وتعريب دواوين الدولة، ومن خلال القرآن الكريم الذي حفظ اللغة العربية خلال القرون الزمنية المتتالية.

واعتبر المؤلف المفكر الحصري رائد العلمانية في الفكر القومي العربي الحديث مبيناً اعتماد الحصري البرهان والعقل والمنطق، والبحث العلمي في دراساته ومحاوراته. والعلمانية لدى الحصري، كما بينها ماضي في كتابه هذا، لاتعني الإلحاد ولا تعني اللادين، وإنما تفصل بين الدين وتحترمه، وتبيّن أن له مجاله، وبين السياسة التي هي عمل مدني إذا دخلها الدين أفسدها وبعث الاضطراب في المجتمع. وأكد أهمية الشعار العلماني الذي طرح في فترة ما بين الحربين العالميتين: «الدين لله والوطن للجميع».

حاول المؤلف المقارنة بين علمانية الحصري وعلمانية زكي الأرسوزي وميشيل عفلق وأنطون سعادة، دون أن يغوص في التفاصيل. وبيّن كيف أن الحصري سعى إلى الاستشهاد بأراء من سبقوه من المفكرين العرب والمسلمين للدفاع عن نهجه العلماني، فاستشهد بجمال الدين الأفغاني وبعبد الحميد الزهراوي، وعلي عبد الرازق. واستغرب ماضي أن الحصري لم يستشهد بالإمام محمد عبده. ويبدو لي أن تحول عبده بعد وفاة الأفغاني إلى مصلح متعاون مع لورد كرومر في مصر وانقلابه على أفكار أستاذه ورفيقه الأفغاني جعل الحصري يتجنب الإشارة إليه.

أما رأي الحصري في التاريخ العربي والإسلامي، كما شرحه الدكتور ماضي، فإنه يتناقض مع الأسس الفكرية لنظريته القومية. فما دامت اللغة في العهود العربية الإسلامية منذ عهد النبوة وحتى نهاية الدولة العباسية هي اللغة العربية، والثقافة السائدة هي الثقافة العربية، فمن الطبيعي أن يكون تاريخها تاريخاً عربياً. أما الدول التي استقلت عن هذه الدولة في أطرافها، وتبنت لغة وثقافة غير عربية فهي دول إسلامية، ولها تاريخها الخاص بكل منها. والتاريخ العثماني بالتأكيد ليس تاريخاً عربياً، وإن كان العرب قد خضع معظمهم للحكم العثماني. ودراسة أحوال البلاد العربية في العهد العثماني جزء من التاريخ العثماني.

أما مسألة العلم والدين فقد أشغلت اهتمام الأفغاني ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا وخير الدين التونسي، وأحمد بن أبي الضياف وغيرهم من المفكرين العرب الأوائل. ولعل أهم ما ميز الحصري عن هؤلاء جميعاً إصراره على حصر الدين في دائرته الخاصة، وعدم تجاوزها إلى العلم لأن في ذلك خدمة للعلم.

أوضح الدكتور ماضي في مؤلفه أن الحصري لم يكن مجرد مفكر وكاتب، وإنما كان داعية نشيطاً ينشر أفكاره في كل مدينة ومنتدى، لا يكلّ ولا يمل في دعوته إلى العروبة والوحدة العربية. وتناول دوره في العراق في تجاوز الخلافات المذهبية بين الشيعة والسنة والطوائف المسيحية، وفي محاولة إيجاد تربية دينية إسلامية للسنة والشيعة، وتربية وطنية عراقية لجميع المنتمين إلى الطوائف والمذاهب المختلفة.

وعرض المؤلف لآراء كثير من المؤلفين الذين تناولوا الحصري في بيان تأثيره في الأجيال العربية التالية، وفي التوجه القومي للتربية والتعليم في معظم الدول العربية.

كتاب الدكتور ماضي يستحق القراءة لما احتواه من تحليل ونقد ومعلومات وآراء في موضوع مهم: الدين والعلمانية في فكر العلامة والمربي الكبير ساطع الحصري. يستحق الدكتور ماضي عليه الثناء والتقدير بجدارة.

◄ تـــــــــــــراث:

- الأحـوال الـزراعيـة في إقطاعيـة شـرق الأردن الصليبيـة

الأحوال الزراعية في إقطاعية شرق الأردن الصليبية

د.فؤاد عبد الرحيم الدويكات



يلحظ مستعرض الدراسات الحضارية المتعلقة بمنطقة شرق الأردن في العصر الصليبي ضعف هذا الجانب بشكل عام، إذ لم تحظ المنطقة باهتمام كبير، فقد وجه معظم المعنيين بتلك الدراسات جهودهم لدراسة مناطق معينة كالشام والعراق ومصر، في الوقت الذي بقيت فيه المنطقة دون الاهتمام المطلوب، وهكذا ظلت المنطقة تعاني فجوة واسعة في الجانب الحضاري، رغم أنها تميزت بحيوية كبيرة نظراً للأهمية الإستراتيجية والاقتصادية التي احتلتها.

ويرى الباحث بأن شرق الأردن تشكل مجالاً واسعاً لقيام دراسات حضارية متنوعة، إذ تمتعت بإمكانيات وموارد اقتصادية كبيرة، فضلاً عما تمتعت به من نشاط زراعي أتاح لها موقعها الجغرافي.

ولما كان بإمكان المنطقة أن تكون مجالاً واسعاً للدارسين، لتغطية نواح واسعة من تاريخها الاقتصادي، لم تكن قد لقيت اهتماماً كبيراً من قبل، فقد انصب اهتمامي على تقديم دراسة حضارية تسلط الضوء على الأحوال الزراعية في شرق الأردن في العصر الصليبي، ويشمل نطاق البحث دراسة الموقع الجغرافي للمنطقة وتضاريسه ومناخه، وموارد المياه، والمحاصيل المنتجة. وأخيراً تناول الثروة النباتية والحيوانية.

جغرافية المنطقة : أقسام السطح، المناخ، موارد المياه :

يراد بشرق الأردن طبقاً للمصادر الجغرافية تلك المنطقة التي كانت تشكل قطاعاً جغرافياً طولياً، يمتد من نهر اليرموك شمالاً وحتى العقبة جنوباً، ومن الأزرق وباير والجفر شرقاً إلى نهر الأردن والبحر الميت ووادي عربة غرباً. ويمكن تقسيم هذه الرقعة إلى ثلاثة أقسام طبوغرافية طولية متوازية من الغرب إلى الشرق، وهي: غور الأردن، سلسلة الجبال الشرقية، البادية أو الصحراء.

باحث وأكاديمي من الأردن.

أما بخصوص المناخ: فتشكل أراضي الحفرة الأخدودية نطاقاً من الأراضي المعتدلة شتاءً الحارة صيفاً، وقد ترك هذا المناخ تأثيره الواضح على السكان، ويظهر ذلك جلياً في وَصْفِ ياقوت لسكان بيسان بقوله: بلدة حارة أهلها سُمر الألوان، جعد الشعور؛ لشدة الحر الذي عندهم (1)، أما المرتفعات فتتمتع بصيف معتدل وشتاء بارد في حين تكون الحرارة في البادية أدنى من حرارة الأغوار في فصل الصيف، وأعلى حرارة من المرتفعات في فصل الشتاء. أما فيما يتعلق بكميات الأمطار: فتتلقى المرتفعات الشمالية كميات وفيرة من الأمطار تتجاوز في المعدل 300 ملم، فيما تقل كمياتها كلما اتجهنا جنوباً، لتصل إلى حوالي 150ملم، وتمتاز بالندرة كلما اتجهنا شرقاً عبر أراضي البادية.

وما دمنا بصدد الحديث عن الظواهر الجغرافية والمناخ، فلا بُدَّ من الإشارة إلى موارد المياه في المنطقة، فقد توافر لها موارد متعددة منها: مياه الأمطار، وهي من الموارد المهمة التي اعتمد عليها السكان في حياتهم، وكانت وفرة الأمطار السبب وراء جريان معظم أودية المنطقة على مدار السنة، وقد أشار الرحالة بور شارد لفيضان نهر الزرقاء والموجب ووادي الحسا، وبأن الأمطار المتساقطة على البلقاء وأراضي مؤاب وعمون تتدفق جميعها نزولاً إلى نهر الأردن ومنه إلى البحر الميت(2).

من جانبٍ آخر شكلت مياه الأنهار والأودية مورداً آخر من موارد المياه في الأردن، وهي في مقدمة الموارد المائية في المنطقة؛ نظراً لضخامة الكميات التي توفرها، وأهم الأنهار والأودية التي تستفيد منها المنطقة: نهر الأردن، ونهر اليرموك، والزرقاء، ووادي حسبان، ووادي الموجب، ووادي الحسا، وفضلاً عن الأنهار والأودية هناك إشارات متعددة إلى العيون والينابيع والجداول التي يستقي منها أهل المنطقة ماءهم العذب، فثمة عيون السلط والتي تنبع من تحت قلعتها عين كبيرة ويجري ماؤها ويدخل في البلد(3)، وعيون الشوبك الغزيرة وهي كما يذكر القلقشندي ذات عيون وجداول تجري، وينبع من تحت قلعتها عينان ومنها شرب أهلها(4)، إضافة إلى مياه البرك والواحات، مثل بركة زيزاء، وهي بركة عظيمة، وواحة الأزرق وهي في طريق حاج الشام. ولا شك أن هذه الوفرة في المياه قد انبثق عنها نشاط زراعي كثيف، ولفت هذا النشاط أنظار الرحالة والجغرافيين، وهو ما سنعرض إليه تفصيلا في هذا البحث.

امتدت السيطرة الصليبية على المنطقة إثر قيام بلدوين الأول ملك مملكة بيت المقدس الصليبية بالسيطرة على قلعة الشوبك عام509هـ/1115م، ثم أتبع ذلك بالاستيلاء على العقبة511هـ/1116م، وتأسس في المنطقة إقطاعية صغيرة ضمت هذه المناطق، ثم أخذت بالاتساع تدريجياً، وأظهرت الوثائق الأوروبية اتساع الحدود الإدارية للإقطاعية، وبأنها كانت مقسمة إلى أربع وحدات إدارية رئيسة، هي: الشوبك وملحقاته،الكرك وما يتبعها، وعمان، وهي أهامانت، وقلعة وادي موسى(5).

هذا فيما يتعلق بخضوع المنطقة لملكة بيت المقدس الصليبية وتقسيماتها الإدارية، أما بخصوص النواحي الاقتصادية فقد اعتمد اقتصاد الإقطاعية على موارد متعددة أهمها الزراعة، وفي هذا المجال فقد أبقى الصليبيون في الشام على أنظمة الزراعة المحلية فكانت الوحدة الأساسية، هي القرية المحاطة بأراضيها، والتي كان العمل فيها يتم من قبل سكان البلاد الأصليين، وكان يديرها شخص أطلق عليه اسم الترجمان Dragoman، وهو لاتيني أو الرئيس «مقدم القرية» وهو من السكان المحليين(6).

وكانت أراضي القرية الصالحة للزراعة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، وهي: الأراضي المحيطة بالتجمع السكاني في القرية حيث البساتين، والمزارع، وكانت مزروعاتها بمثابة ملكية

خاصة لأصحابها رغم أن الرئيس كان يحصل منها الضريبة العينية لصالح السيد الإقطاعي، والقسم الثاني الأراضي التي كانت ترعى فيها ماشية القرية، وهي ملكية عامة لكل فلاحي القرية، والقسم الثالث الأراضي الصالحة للزراعة والتي كانت خاضعة للسيد الإقطاعي، الذي يكلف الفلاحين المسلمين بزراعتها وجمع محاصيلها، وتقسيم تلك المحاصيل وفقا للنسب المتفق عليها(7).

وكانت الزراعة العصب الرئيس في الحياة الاقتصادية، والدارس للحياة الاقتصادية للمنطقة في هذه الحقبة يلحظ توفر المقومات الأساسية التي أسهمت في نجاح الزراعة، ومن أبرزها: خصوبة التربة في شرق الأردن ف (باستثناء) الأراضي الصحراوية والأراضي المحيطة بالبحر الميت، والتي توصف بأنها جرداء قاحلة ليس فيها زرع ولا ضرع ولا حشيش ولا نبات، وبأنها بقعة سوداء قد افترشتها حجارة كبيرة متقاربة، فإن بقية أراضي المنطقة تمتاز بخصوبة عالية فأرض عمان زكيةً طيبةً والجبال والشراة غاية في الخصب والسعة، والكرك والشوبك بلد خصب وإقبال ومنبت زرع ومسرح مال(8)، إضافة إلى المناخ الذي يمتاز بتنوعه ما بين سهل وجبل وغور، وعلى العموم فالمنطقة يسودها مناخ البحر الأبيض المتوسط والذي يمتاز بأنه حار جاف صيفا معتدلاً شتاءً. وكذا وفرة المياه، وهي عموماً متنوعة وتكفي لقيام زراعة مزدهرة إما اعتماداً على مياه الأمطار، أو على مياه الأنهار والأودية والبرك، ووفرة الأيدي العاملة، ومهارة الفلاح العربي ونشاطه وتتبدى هذه المهارة في قدرته على التعامل مع الظروف الجوية القاسية، والتي كان من الممكن أن تؤثر سلباً على إنتاجه الزراعي، فكان يلجأ على سبيل المثال لدفع مضار الرياح والانجماد إلى جمع روث الدواب ووضعها في الكروم على شكل أكوام، فإذا ما اشتد البرد وخيف منه على الشجر، فإنه كان يقوم بإيقاد هذا الروث حتى يشيع الدخان فيسلم الكرم بذلك الدخان من أضرار البرد(9).

وحظيت الزراعة في شرق الأردن في العصر الصليبي بعناية وتشجيع سادة شرق الأردن الصليبيين(10)، وذلك بدافع التقوي بغلاتها لكون معظم قرى فلسطين ومدنها كانت ساحات حرب لا تقوم بإطعام جيوشهم.

ومن الطبيعي أن يتمخض عن وفرة المياه في المنطقة وتنوع المناخ نشاط زراعي كبير، وتعدد في المنتجات الزراعية، وتتصدر الحبوب قائمة المزروعات التي اشتهرت بها شرق الأردن، فقد كانت المنطقة في طليعة مناطق إنتاج الحبوب والغلال في المملكة الصليبية(11)، وكانت الحبوب المنتجة في المنطقة من الأصناف الجيدة.

أما الشعير فقد زرع بكميات أقل نوعا ما واستخدم هذا المحصول كعلف للحيوانات، وإن وجد هناك من يعتمد عليه كغذاء لا يقل في أهميته عن القمح، كما عرفت البادية نوعاً من النبات يقال له الفث يشبه الخردل وينمو طبيعياً، وكان البدو يجمعونه ثم يبلونه بالماء، فيتفتح عن ذلك الحب، ثم يطحنونه ويخبزونه ويتقوتون به(12).

وكانت منتجات بقية المناطق موسمية تلائم المناطق المناخية المزروعة بها، فالغور نباتاته هي نباتات المناطق الحارة، ولذلك يكثر فيه زراعة النخيل، بأنواعه المختلفة منه نوع من الرطب شبيه بالبرني والأزاد بالعراق،(13) ونوع أخر أطلق عليه اسم الماش، وهي نوع من الرطب، وهو من أطيبه ولا يزرع في مصر، وإنما يجلب من الشام ويباع بالأواقي للمرضى(14).

ويزرع فيه قصب السكر بكثرة نظراً لتوافر المناخ المناسب والتربة الخصبة ووفرة المياه اللازمة لزراعته والخبرة، التي اكتسبها السكان من جراء زراعتهم له، وأشارت المصادر لزراعته في مناطق الأغوار، وقدم الرحالة الأوروبي بورشارد معلومات هامة عن كيفية زراعته(15).

واشتهر بزراعة أشجار الموز وأشارت المصادر الإسلامية لكونه من مزروعات الغور، وقد حظيت هذه الشجرة باهتمام الصليبيين وعنايتهم لدرجة أن الرحالة الأوروبيين أطلقوا عليه اسم "تفاح الجنة"، وقد وصفوه في مدوناتهم وصفاً دقيقاً فيبلغ طول أوراقه أكثر من ذراعين ونصف طولاً ونصف ذراع عرضاً، وله ثمار تبلغ المائة أو ما يزيد تنمو متلاصقة لبعضها البعض ولها طعم كالعسل(16).

وعرفت المنطقة زراعة الكتان من الأصناف الجيدة، والبلسم الذي كان يزرع على ضفاف الأردن والبحر الميت، ولهذا النبات رائحة طيبة ويعظمه النصارى لاعتقادهم بأن المسيح استخدمه في الاغتسال.

والبرتقال ومنه نوع ذو لون أصفر والليمون والنارنج والسفرجل، كما زرعت في الأغوار النيلة ذات الأصناف الجيدة، وهي نبات من الفصيلة البقلية. وورقها صغير دقيق الأطراف، وزهره أحمر وثماره قرون داخلها بزور ينفصل بعضها عن بعض بأغشية دقيقة ويستعمله الصباغون، كما نبتت في الأغوار أشجار الأسل أو السمار والحلفا واشتهر، فيما مضى بزراعة محصول الأرز إلا أن إنتاجه أخذ بالتراجع في الحقبة الصليبية؛ لأن الصليبيين لم يعتادوا أكله(17)، كما اشتهرت الأغوار بنمو نباتات السامان.

واشتهرت المرتفعات الجبلية والمناطق السهلية بزراعة أشجار الزيتون بصورة كبيرة، وبرزت منطقة وادي موسى كأحد أبرز مناطق شرق الأردن عناية بزراعته، ووصفت هذه الناحية في المصادر بأنها مكسوة بأشجار الزيتون ومزارعه الفسيحة، التي تغطي سطح الأرض، فتبدو أشبه ما تكون بالغابات الكثيفة المتشابكة واعتمد عليه سكان المنطقة باعتباره مصدر رزقهم الأساسي. وزرع إلى جانب أشجار الزيتون أنواع مختلفة من أشجار الفاكهة، مثل: أشجار التين، والكروم، والبرقوق، والرمان وحب الرمان المجلوب من الصلت مشهور في البلاد،(18) واللوز، والمشمش، والتوت، والجوز، والأجاص والعناب.

إضافة للخضروات مثل: الباذنجان واللفت والجزر والقرنبيط والفاصوليا والخيار والقثاء واليقطين(19)، ومحاصيل أخرى أقل أهمية كالسمسم والزعفران، وغير ذلك من المنتجات والمحاصيل الزراعية. كما نمت الأعشاب الطبية والعطرية في المنطقة كالسعتر والميرمية والدفلى والشومر والسذاب.

وفي مجال الثروة النباتية نشير لوجود الغابات والأشجار الحرجية في المنطقة، وأشارت المصادر على اختلافها لوجود الغابات في شرق الأردن، وتبرز أهميتها من خلال الاستخدامات المتنوعة، فالشجيرات الصغيرة استخدمت في الأغراض المنزلية للحصول على الوقود، أما الأشجار الكبيرة فتمت الاستفادة من أخشابها في بناء المنازل، إلا أن الاستخدام الأبرز للثروة الحرجية بالنسبة للصليبيين كان في الأغراض العسكرية فقد صنع من غابات المنطقة السفن الحربية والمجانيق والأبراج.(20)

وبالإجمال فإن ما تمتعت به شرق الأردن من إمكانات زراعية كان حقيقة واقعة شهدت بها المصادر المختلفة.(21) لكن هذا لا يمنع القول بأن السيطرة الصليبية على شرق الأردن كانت وراء تدهور الإنتاج الزراعي للريف(22)، وذلك لأسباب مختلفة منها: التغيرات التي أحدثها هؤلاء في الخريطة الديموغرافية للمنطقة، ممثلة بقيام بلدوين الأول بنقل أعداد كبيرة من السريان، وجلهم من العاملين بالزراعة للإقامة في بيت المقدس(23)، وما تركه هذا العمل من تأثير على الزراعة من حيث خفض أعداد العاملين بها، كما أسهم الغزو الصليبي للمنطقة بإنقاص سكان الريف حيث هاجروا منه فراراً من الاضطهاد الصليبي للاستقرار في مصر والشام، وكان لسياسة الإفساد والتخريب التي مورست في

المناطق الريفية أكبر الأثر في هذا التراجع(24)، ولعبت القلاع والحصون دوراً مؤثراً بزيادة الهجرة من الريف، وذلك بفعل الهجمات المتكررة التي شنت انطلاقاً منها على الأرياف وألجأت المزارعين المسلمين لترك أراضيهم للنجاة بأنفسهم، وبالتالي جعلتهم يحجمون عن ممارسة الزراعة(25)، كما كان لسياسة العسف والجور التي مارسها بعض الحكام الصليبيين ضد المسلمين(26) أثرها بدفع الكثيرين إلى الهجرة وترك أوطانهم هروبا من الأوضاع السيئة التي عاشوا في ظلها.

ومع نجاح نور الدين بإعادة الوحدة السياسية لبلاد الشام أخذت وتيرة التدهور بالتزايد، حيث كثف جهوده الحربية لاستعادة المنطقة وبظهور صلاح الدين، وفي إطار سعيه لاستعاده المنطقة مارس سياسة التخريب الاقتصادي في موارد الإقطاعية، وذلك بتخريب المزارع والحقول التي كانت تمدها بالمؤن اللازمة، وتتكرر الإشارة في المصادر لما قام به من اجتثاث الغابات وقطع الكروم وتدمير القرى(27)، وهذا يفسر ما أشارت إليه المصادر من وجود الأراضي التي لم يتم حرثها وفلاحتها بسبب غارات المسلمين، وما ذكرته المصادر الإسلامية من أن الموجب لفساد سواحل الشام كثرة التنازع فيما بين الملتين النصارى وأهل الإسلام.(28) ويبدو أن وسائل الري والقنوات كانت الأكثر عرضة للخراب فتهدمت من جراء الحروب، وأخذت تختفي شيئاً فشيئاً المزروعات التي تعتمد على الري، وبقي ما يعتمد على مياه المطر على حاله.

الثروة الحيوانية:

كانت الثروة الحيوانية ضمن الموارد الهامة التي اعتمد عليها اقتصاد الإقطاعية، وتتحدث المصادر عن شهرة المنطقة في تربية حيوانات الرعي، لا سيما وأن الظروف الطبيعية قد هيأت الكثير من الأراضي التي لم تكن مستغلة للزراعة لاستخدامها كمراعي، وكان المقدسي قد وصف عمان بأنها معدن الحبوب والأغنام(29)، أما الإدريسي فذكر أن المنطقة الممتدة ما بين آيلة إلى تبوك بلاد أبل وألبان وأسمان، وأن أهلها ينتجعون مراعي هذه الأرض وأنهم يقيمون في بيوت الشعر وينتقلون من موضع إلى موضع،(30) مما يجعلنا نستنتج في ضوء ما أشار إليه المقدسي والإدريسي أن المنطقة لم تفقد أهميتها وشهرتها في العناية بهذا المورد الاقتصادي الهام، وأيدت المصادر الأوروبية ذلك، فأشارت للعناية التي أولاها البدو والفلاحون لتربية الحيوانات، فذكر بورشارد بأنهم اختصوا بتربية الحيوانات وحدد مناطق سكناهم بأنها حول نهر الأردن(31). ومن بين الأصناف التي اعتني بتربيتها الإبل والماعز والخراف، يضاف إلى ذلك الطيور الداجنة كالإوز والدجاج والحمام، كما اهتم السكان بتربية النحل بحيث أنتجت المنطقة كميات كبيرة من العسل إلى جانب ما جناه السكان من العسل البري الذي وجد بكميات كبيرة(32).

أما بخصوص الثروة السمكية فقد مارس الأهالي حرفة صيد الأسماك من نهر الأردن وخليج آيلة، وكان المقدسي قد وصف مدينة آيلة بأنها مدينة نخيل وأسماك(33)، ووجد في المنطقة كذلك الحيوانات البرية كالنمور والأسود والدببة والسباع.

واستفاد الصليبيون من الثروة الحيوانية التي اشتهرت بها المنطقة، فكان حكام شرق الأردن يجبون الضرائب والرسوم من الرعاة على الأراضي التي ترعى عليها مواشيهم، إذ وفقاً لقوانين المملكة اعتبرت الغابات والمراعي ملكاً خاصاً للملك، لذلك كان على البدو دفع الإتاوات نظير السماح لهم برعي ماشيتهم بسلام وطمأنينة، وأشارت وثيقة تبادل الأملاك لإبقاء بلدوين الثالث على بدو الشوبك ضمن حقوقه التي لا يجوز لسيد شرق الأردن مد يده إليها(34).

هوامش:

1- الحموي (ياقوت): معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص625.

2- بورشارد: وصف الأرض المقدسة، ترجمة: سعيد البيشاوي، دار الشروق، عمان، 1995، ص118-119.

3- أبو الفداء: الملك المؤيد عماد الدين: تقويم البلدان، صححه ماك ديسلان، باريس، 1840، ص245.

4- القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ج4، ص163.

5- Strehlke ، Tabulae Ordinis Theutonici ، Berlin 1869 ، P 4.

6- سميث: الإسبتارية فرسان القديس يوحنا في بيت المقدس وقبرص،ترجمة: صبحي الجابي، دار طلاس للنشر، دمشق، 1989، ص23.

7- الشاعر (محمد فتحي): أحوال المسلمين في مملكة بيت المقدس الصليبية، مكتبة دار الثقافة، نينوى، 1989، ص15. ويراد بذلك قيام وكيل الأمير الإقطاعي بالحصول على الحصص المتفق عليها من المحصول للسيد الإقطاعي، وكان يتم تقدير الضرائب المستحقة على كل إقطاع في جرن القرية. انظر براور: مملكة بيت المقدس، ترجمة: عبد الحافظ البنا،القاهرة،2001 ،ص 440-441.

8- العمري: مسالك الأبصار، ص212. وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج2، ص317. ثيودريش: وصف الأماكن المقدسة في فلسطين، ص106. بورشارد: وصف الأرض المقدسة، ص167.
Ernoul. Account of Palestine p. 51 .

9- قسطا بن لوقا: الفلاحة الرومية، تحقيق: وائل أعبيد، دار البشير، عمان، 1999 ص205.

10- هانز ماير: تاريخ الحملات الصليبية،ترجمة: محمد فتحي الشاعر، دار الأمين، القاهرة، 1999، ج1، ص131.

11- براور: مملكة بيت المقدس، ص428. وممن أشار لشهرة المنطقة بإنتاج الحبوب، المقدسي: أحسن التقاسيم، ص160. دانيال: رحلة دانيال الراهب، ص68. آشتور: التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للشرق الأوسط في العصور الوسطى ترجمة: عبد الهادي عبلة، دار قتيبة، دمشق، 1985 ص56.

12- . المقدسي: أحسن التقاسيم، ص252.

13- شيخ الربوة: نخبة الدهر، ص213.

14- البغدادي، عبد اللطيف بن يوسف بن محمد: الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والمعاينة بأرض مصر، تحقيق: أحمد سبانو، دار قتيبة، دمشق 1983، ص31.

15- وصف الأرض المقدسة، ص168. Anonymous pilgrims. vol v1، P.34.

16- بورشارد: وصف الأرض المقدسة، ص169. Anonymous pilgrims. vol v1، P.34.

17- المقدسي: أحسن التقاسيم، ص162. براور: مملكة بيت المقدس، ص433 لومبارد: الجغرافيا التاريخية للعالم الإسلامي، ترجمة: عبد الرحمن حميدة، دار الفكر، دمشق، ص215.

18- أبو الفداء: تقويم البلدان، ص245. العمري: مسالك الأبصار، ص91.

19- العمري: مسالك الأبصار، ص91.

20- قام رينو دي شاتيون بجمع الأخشاب من غابات الكرك وبنى أسطول من السفن الحربية لاستخدامها في الإغارة على الأراضي المقدسة عام 578هـ/1182م، انظر Billing، op. cit.، P.78.

21- ابن شاهين: زبدة كشف الممالك، ص46. وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج4، ص333، مجهول: الحرب الصليبية الثالثة، ج1، ص51.

22- Richard، Agricultural conditions، P. 261.

23- الصوري (وليم): الحروب الصليبية، ج2، ص318-319.

24- ابن القلانسي: ذيل تاريخ دمشق، ص303-304، أبو شامة: الروضتين، ج1، ص240.

25- ابن شداد: الأعلاق الخطيرة، ص70.

26- ابن طولون: القلائد الجوهرية، ج1، ص66.

27- الصوري (وليم): الحروب الصليبية، ج4، ص154.

28- الأسدي (محمد بن خليل): التيسير والاعتبار والتحرير والاختبار فيما يجب من حسن التدبير والتصرف والاختيار، تحقيق: عبد القادر طليمات، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968، ص58. أبو الفداء: تقويم البلدان، ص247.

29- أحسن التقاسيم، ص175.

30- نزهة المشتاق، ج1، ص353.

31- وصف الأرض المقدسة، ص174.

32- بورشارد: وصف الأرض المقدسة، ص171. يعقوب الفتري: تاريخ بيت المقدس، ص64.

33- : أحسن التقاسيم، ص179.

34- Strehlke ، Tabulae Ordinis Theutonici ، P 4.

عدي مدانات.. قامة قصصية عالية

جعفر العقيلي

يمثّل الكاتب الأردني عدي مدانات قامة رفيعة في الأدب على صعيد المشهد الثقافي في الأردن، ليس لأنه من الرواد -والريادة هنا تنطوي على معنيَين: فنّي وزمني-، ولا لأنه أخلص للكتابة -وبخاصة القصة القصيرة- وظل وفياً لها فحسْب، بل لأنه يشتغل على كتابته القصصية ضمن منهج يستند إلى رؤية شمولية تعاين النقد التنظيري والتطبيقي الذي أسهم في بلورة حدود هذا الجنس الأدبي وأساليبه وطرائقه، ناهلاً من خبرته وماتحاً من تجربته الخاصة في هذا المجال.

هذا ما يدفع إلى القول بكثير من الطمأنينة، إن مدانات أسس أعمدة صلبة لتطوير هذا الفن والنهوض به، ضمن ورشة عصف ذهني، استهلّها مبكراً في مطلع حياته، وواصلها حتى ساعة إعداد هذا الملف. وخلال ذلك لم يفتأ يفرد على طاولتها أوراق النقد وعيون القصص العالمية، وقصصه هو أيضاً التي يحاكمها بعين منصفة، فلا يتردد في أن يعيد كتابة بعضها وفق رؤيته الجديدة، ويسقط بعضها في غياهب النسيان، هي التي نالت ما نالته من ترحيبٍ حينما أطلع عليها أصدقاءه أو نشرها لتتاح لقرائه الكثر.

والمثير هنا أن مدانات في كل خطوة يخطوها، يسوق من البراهين والأدلة التي تبرر له ما ذهب إليه بروح رياضية ومعنوية عالية، هذا في زمنٍ يندر أن يمتلك كاتب مثل تلك الجرأة التي تضع نصّه تحت مبضع النقد، ومبضعه الذاتي أولاً وقبل أي شيء.

وينطلق مدانات في كل ذلك من حرصه الشديد على فن القصة، ليس تحديد أساليبها وطرائقها وتقنياتها ولغتها فقط، بل أيضاً منبعها الذي يجود بفيوضه على من يريد كتابة القصة، والذي لا يمكن أن يشق باطن الأرض لينهل ماء الإبداع الزلال إلا إذا امتلك الموهبة والإدراك وحس الجمال والذاكرة المتوقدة وعين الصقر الحادة التي تعرف كيف تقتنص اللحظة في مكانها وزمانها المحددَين، وكيف تختبر الحياة في جريانها الدائب فتحوّل العادي والمألوف إلى فارق ومتوهج.

وحرص مدانات ذاك، هو ما جعله يتخذ موقفاً صارماً من تلك الأجناس التي تلصق عنوة بالقصة، من مثل ما يسمى "القصة القصير جداً" أو "الأقصوصة"، وهو لا ينكر مطلقاً وجودها ولا ينكر أن لها كتابها ومريديها.. وكل ما يطمح إليه في هذا الشأن أن لا يتم إدراجها ضمن فن القصة، الذي يريد له أن يكون صافياً وواضح المعالم والحدود، حتى توضع الأوراق في نصابها ولا يختلط الحابل بالنابل.

هوذا الحرص نفسه الذي يقود مدانات إلى توجيه عنايته للكتّاب الشباب، فاتحاً لهم أبواب نفسه، وغير شحيح بتقديم التوجيه والنصح والإرشاد، رائياً فيهم جيلاً قادماً قادراً على أن يحمل لواء القصة، ومتوسماً فيهم ما كان قد توسمه فيه أصدقاء له في مرحلة دراسته الجامعية في دمشق، هؤلاء الذين عرفوا مواطن الجمال في الكتابة، فدرجوا على اللقاءات المتكررة يناقش بعضهم بعضاً في ما كتبوه، أو يقترح أحدهم بدايةً لقصة ما، تنمو وتكبر كلما زاد عليها أحدهم

قاص من الأردن.

شيئاً مما يجود به ذهنه وخياله وخبرته، لتنتهي الجلسة وقد ركّبوا قصة مكتملة تراهن على ما يمكن أن تقدمه الذاكرة وما يمكن أن تفتحه المخيلة من مغاليق عوالم لا متناهية.

المطّلع على عوالم عدي مدانات الإبداعية، والعارف لغزارة إنتاجه في هذا المجال، يحار في تلك التركيبة التي تجمع بين ثقافة تكونت بالقراءة والاطلاع من جهة، والعيش في معترك الحياة بحلوها ومرها من جهة أخرى، ليكون الناتج نصوصاً تعرف طريقها إلى قلب القارئ وفكره، وتكشف له ما يستوطن الحياة من قسوةٍ وشظفِ عيش وخذلان وظلم، وما فيها أيضاً من جمال وحب ورخاء ومغفرة وعدل.

في هذا الملف الذي تكرّسه مجلة "أفكار" لمبدع أردني كبير، نرفع القبعة لعدي مدانات، تقديراً واحتراماً وتكريماً، هو المبدع الذي يقبض على الحدث العابر فيشعل فيه فتيل الحياة، فنرى في نصه ما يعْلَق بأرواحنا، وينتمي إلينا، ويعبّر عن حقيقة واقعنا، ويُسعدنا ويؤلمنا، ويفرحنا ويحزننا.. نرى ما لم يستبح فضول التوقف فينا، من قبل، لكن "عديّ" يراهن على أن يفعل. ويفوز بالرهان.

يجيء هذا الملف، ونحن على ثقة أن هذه القامة الإبداعية، التي حظيت بقرّاء كُثُر محلياً وعربياً، تستحق أن تنال حظاً أوفر من النقد والدراسة والاهتمام. وهنا نشعل شمعة، نعرف أنها لا تفي هذه التجربة حقها، غير أن نورها لا بد، مفيد وضروري.

لا يتسع المجال لنشر كلّ ما كُتب عن إصدارات عدي مدانات، وسنكتفي هنا بإيراد مقتطفات ولعدد محدود ممن تناولوا كل إصدار.

* "المريض الثاني عشر غريب الأطوار" الصادرة عام 1983

استقبلت هذه المجموعة لعدي بحماسة منقطعة النظير، وحملت الصحف دراسات لِطَيف واسع من المثقفين، وتلقى عدي عدداً من الرسائل بخصوصها، منها رسالة من د.حليم بركات أرسلها من واشنطن بتاريخ 4 كانون الثاني 1984 جاء فيها: "فرحت جداً باستقبال المجموعة وفوجئت، مع أنني كنت دائماً أتمنى أن تنشر كتاباتك".

وفي زاويته الأسبوعية في صحيفة "الرأي" (28 تشرين الأول 1983) كتب فخري قعوار: "(المريض الثاني عشر غريب الأطوار)، مجموعة من القصص التي كان من الممكن أن تصدر قبل عشر سنوات مثلاً، لكن كاتبها عدي مدانات لا يستعجل النشر، مثلما هو لا يتطلع إلى الشهرة".

وكتب فخري صالح في "الرأي" في التاريخ نفسه: "أن ينطلق الكاتب أو الفنان من الجوهري أو الأساسي في الحياة هو الطابع العام لكل الأعمال الفنية التي تقاوم التلاشي، وعدي مدانات في مجموعته الأولى (المريض الثاني عشر) ينطلق من الجوهري من بؤرة الحياة".

ونسبها (الراحل) عبد الرحيم عمر إلى مدرسة التحليل النفسي. وكان محمود شقير من أشد المتحمسين لها، إضافة للكاتب ناهض حتر الذي عدها من الواقعية الجديدة، وقد وردت مقالاتهم وغيرهم في صحيفة "الرأي".

"صباح الخير أيتها الجارة" الصادرة عام 1991

مما كتبه محمود شقير، في "راية الاستقلال"، حزيران 1991:

"هذه المجموعة التي اختارها عدي مدانات لتشكل مجموعته القصصية الثانية، تمتح مادتها من دون ريب من قلب الواقع الذي عايشه الكاتب بعين بصيرة نقادة وحساسية فنية مرهفة، بحيث أصبح المألوف في مجال التجربة البشرية،

هذا الذي كنا نعتقد أنه في متناول كل واحد منا، ومع ذلك لم نفطن إليه، يسمو إلى مرتبة مرموقة من مراتب الجمال، بفضل الأسلوب الشاعري اللماح الذي أعطى لهذا المألوف، كل هذه الأهمية وكل هذا البهاء".

ومن مقدمة ما كتبه (الراحل) د.إحسان عباس في "الدستور" (12 شباط 1993):

"حول هذه المجموعة وحدها تدور ملاحظاتي، إذ كان أول ما جذبني فيها إخلاصها للمفهوم الذي تمثله القصة بين الفنون الأدبية الأخرى، فهي قصص لم تنحرف نحو الشعر ولم تصعد على جناح كسير من مبنى الرواية، ولم تمتلئ بفيوض اللاوعي، ولم تقف عند حدود اللوحة، ولم تحاول أن تتصدى لقضايا كبرى موهمة أنها تستطيع احتواءها".

ويقول عباس في مقارنة بين قصة عدي "حين تجاوز الخمسين" وقصة أنطون تشيخوف "المرثية":

"عند هذا الحد تحول عدي بالمشكلة وتخطى تشيخوف حين جعل القضية ثنائية بعد أن كانت عند نموذجه الأعلى أحادية، فزادها عمقاً".

وورد في مقدمة مقالة طويلة لمحمود الريماوي في صحيفة "القدس" عام 1991:

"العلاقات الأسرية، صلات الجوار، الفوارق الطبقية، هاجس الاتصال الجنسي، مناهضة القمع، مغالبة الشعور بالضياع في المدن الكبيرة.. هذه أبرز ملامح أجواء قصص (صباح الخير أيتها الجارة). قصص عدي مدانات تحمل من دون مواربة هذا الطموح وتنوء بهذه الرسالة، ويشفع لها دراية صاحبها بأصول القص".

• رواية "الدخيل" الصادرة عن دار الأهالي بدمشق، تشرين الثاني 1991.

كتب خيري الذهبي لصفحة الغلاف: "حنانٌ غريب وتعاطف إنساني حنون، رجل أرمل وحيد في عالم يضج بالناس غير المرغوبين و.. فتاة شوهاء، خرساء، مطارَدة، ولكنها الإنسان في براءته وجماله الأول.. يلتقي الإنسانان، الجوهران، الوحيدان، ولكن العالم المحيط يحاصر ويهاجم ويتهم، وكأن لا بد لكريستال السعادة هذا من أن يتهشم. إنها رواية رقيقة حنون تحاول الحفر عميقاً في جوهر القلب الإنساني".

وكتب د.غسان عبد الخالق في "الرأي" بتارخ 20 تشرين الأول 1995:

"إذا كان نيتشه قد بوأ إنسانه الكامل عرشاً من ورق، مدفوعاً بأوهام البطولة والكبرياء، فإن عدي مدانات يمد يديه على وسعهما لإعادة هذا الإنسان إلى أرض أحزانه الطويلة، مبوئاً إياه عرشاً من الخسارات".

وكتب سمير السعيدي في "تشرين" السورية (3 تشرين الأول 1992) تحت عنوان "تلقائية السرد في (الخيل)":

"ترى ماذا يفعل اثنان لا ثالث لهما، يجبَران على العيش معاً في منزل واحد، وبينهما هذا هذا الذي اقتربا من اقترافه رغم اتساع الهوة بينهما، أيديران ظهريهما بعضهما لبعض وينطويان على نفسيهما، أم يبحثان عن أشياء مختلفة تفترضها الضرورة، فيسعيان إلى عمل مشترك يعود عليهما بالفائدة... يبدو أن عدي مدانات كاتب رواية (الدخيل) قد وضع أمامه هذه الأسئلة قبل أن يباشر كتابة السطور الأولى من حكايته، وفي تفاصيل سرده للأحداث تمكن بفنية عالية من الإجابة عن أسئلته... اللغة ببساطتها ومكنتها على التصوير التلقائي تمسك بزمام المتلقي والحدث معاً، فتصبح المرأة الدخيلة جزءاً من حيوية البيت وحرارته، وتنكسر رتابة الأوقات في حياة الرجل المتقاعد ويشتد الحنين الإنساني بينهما".

وكتب عمر شبانة في "الحياة" اللندنية (12 كانون الأول 1992):

"ما الذي يفعله المرء حين يرى حلماً ويعطيه ملامحه ويأنس إليه بعد وحشة، ثم يعود إليه ليجد شظاياه على أرض غرفته وفي باحة منزله، ودماءه على مقابض البواب وعلى الجدران، إن أياً منا يستطيع أن يتخيل حال الغضب والثورة التي سيكون عليها صاحب الحلم المهشم".

• رواية "ليلة عاصفة" الصادرة عام 1996:

كتب سعيد مضية في "دفاتر ثقافية":

"يحرك عدي مدانات حدثه الروائي بدينمائية أدواته الفنية: خيال منطلق غزير يصعد بدرامية وقدرة عالية على استشعار شغاف النفس في فعل قصدي هادف، تتخذ الضرورة هيئة الصدفة وتحمل الصدفة سمات الضرورة وعبر مسالك ملتوية متعرجة تتخللها الانتكاسات، يصل عدي إلى هدفه".

وكتب نزيه أبو نضال في "الدستور الثقافي" بتاريخ 18تشرين الأول 1996:

"تدور وقائع ليلة عدي مدانات العاصفة على مدار 24 ساعة فقط، لكنها كانت فترة كافية بالنسبة لجلال الهزيعي، كي يعرف أنه لا يعرف شيئاً، ولكي يعرف أيضاً أنه أعجز من أن يفعل الشيء الحقيقي الوحيد، بعد أن اكتشف جهله، فكان أن فقد كل شيء".

ويقول د.حسين جمعه على صفحة الغلاف الأخيرة للرواية:

"تفصح الرواية عن دلالة عميقة تتمظهر في إذكاء البون الشاسع بين النظر والواقع.. فقد احتاج جلال الهزيعي إلى مغامرة قاسية وحزينة ومصادمة عنيفة مع الآخر (دلال) ليكشف أن معلوماته النظرية ودروسه الفكرية تظل عاجزة أمام عقد مسالك الحياة وظلال الراهن المعتمة الخفية... وتتجلى بهجة الإبداع، وكذلك أهمية هذا العمل في فاعلية القصد الفني للكاتب وتجسيده لهذا القصد بروعة وإتقان، حيث نعثر على توقد الموهبة التخيلية واشتعال إحساسه الفني ونصوع فكره الإبداعي وديناميته، مما جعل من هذا العمل علامة بارزة في سجل الرواية الأردنية".

• مجموعة "شوارع الروح" الصادرة عام 2003:

لعل يوسف ضمرة ومحمود شقير، أكثر من رافقا إنتاج عدي مدانات القصصي ومنحاه الاهتمام. وفي مقالة لضمرة نشرها في "الرأي" بتاريخ 9 نيسان 2004 تحت عنوان "اقتناص العابر والهامشي"، نقتطف ما يلي:

"عدي مدانات واحد من الكتاب العرب القلائل المخلصين لفن القصة القصيرة.. وتأتي مجموعته الجديدة (شوارع الروح) لتؤكد ولعه باقتناص كل ما قد يبدو عابراً أو هامشياً أو سطحياً ليكشف بواسطته عن كيمياء النفس البشرية وبصعوبة التكهن بنتائج التفاعلات الداخلية في لحظة ما لما تبدو عليه هذه التفاعلات من سكون أو همود.

لكن أكثر ما يثير الانتباه في هذه القصص هو أن كل واحدة منها تبدو كسطح مائي راكد، ثم يأتي القاص ليلقي بحجر واحد لتبدأ بعدها الدوائر بالتشكل واحدة تلو الأخرى. واللافت للانتباه هو أن هذه الدوائر لا تتوقف بانتهاء القصة، بل تواصل تشكلها في ذهن القارئ".

وكتبت الناقدة هيا صالح مراجعة للمجموعة في مقالة نشرتها في "الرأي" بتاريخ 12 كانون الأول 2003 تحت عنوان "التفاصيل المهملة إذ تشكل مادة للقص"، نقتطف منها ما يلي:

"يلتقط الكاتب الأردني عدي مدانات في مجموعته القصصية (شوارع الروح) تلك التفاصيل الصغيرة والمهملة

في المشهد الحياتي اليومي، ويرد لها الاعتبار عبر تشكيل جلّ مادته القصصية منها، بما يجعل تجربته مختلفة عن تجارب مجاليه ويمنحها فرادة في المشهد السردي الأردني لما تشتمل عليه من فهم ناضج ورؤية خاصة لديه تجاه فن القصة، ترتبط إلى حد بعيد بشخصيته الإبداعية ومزاجه الثقافي وموقعه الاجتماعي، كما يشير إلى ذلك سليمان الأزرعي على الغلاف الأخير للمجموعة".

ويقول د.سليمان الأزرعي ضمن ما يقول:

"موضوعات المجموعة طريفة، إذ يبدو الموضوع غير قادر على تشكيل قصة للوهلة الأولى، ولكنه مع تكشف الأبعاد الإنسانية للقطة القصة يصبح الأمر أكثر من مقنع. وهنا موضع الطرافة في الأمر. فالكثير من المواقف ربما تبدو لنا طبيعية لكثرة ما يحف بحياتنا المشوهة من غرائبية، ولكنها باتت تبدو لنا طبيعية وغير مستهجنة، إلى أن يأتي إلينا الإبداع للكشف عن عمق السلوك البشري للإنسان، وهو يسعى للتعبير عن حاجاته وغرائزه وأحلامه وطموحاته وضيقه بكل العوامل المناهضة لإنسانية الإنسان".

وضمن ملف في "الرأي الثقافي" حول تجربة عدي مدانات الإبداعية، كتب محمود شقير، مقالة منها:

"رغم أن عدي مدانات كتب ثلاث روايات خلال مسيرته الأدبية، إلاّ أن لونه المفضّل هو القصة القصيرة التي يكتبها بشغف ومتعة توازي متعته بالحياة التي يغترف منها المادة الخام لقصصه. ولن أجانب الصواب إذا قلت إن عدي مدانات يعدّ اليوم من أبرز كتاب القصة في الأردن وعلى امتداد الوطن العربي.. ولعدي مدانات قدرة على كتابة قصة انطلاقاً من مفردات الحياة اليومية العادية ومن التفاصيل الصغيرة التي يتشكل منها مجموع السرد القصصي، وهو سرد هادئ يعتمد التلميح لا التصريح، يبدو فيه الراوي محايداً لأنه يختار للمتلقي ما يريد ببراعة ومن دون تدخل فظ أو استعراض ممجوج. ومما يساعد على هدوء السرد في قصصه تلك الجملة الخبرية المبدوءة بالفعل الماضي، لكنه الهدوء المخادع الذي يخفي تحت سطحه توترات نفسية وصخباً ومشاعر جامحة".

• رواية "تلك الطرق" الصادرة عام 2008:

مما كتبت د.رفقة دودين في مجلة "الكرك الثقافية": "الناظر في رواية عدي مدانات الموسومة (تلك الطرق) سيرى أنها مشغولة وفق رؤية واضحة المعالم، في ما يتعلق بالتصورات الأيديولوجية المسبقة لحركة الصراع الاجتماعي، وموقع مكونات المجتمع في هذه الحركة، ما يؤشر إلى معرفة مستفيضة بالقضايا الاجتماعية العامة التي تنجز رؤية لحركة التاريخ في تطورها، وبناء جدلها، وكذلك بما يوحي في النهاية بموقف موثوق منها".

• "فن القصة.. وجهة نظر وتجربة" الصادر عام 2010:

كتب د.فايز الصيّاغ يقول: "عنوان الكتاب هو ما يضعه في مرتبة مميزة، وأكاد أقول فريدة ونسيج وحدها، لا بوصفه دراسة نقدية لأبعاد الإبداع القصصي ووجوهه المتعددة فحسب، ولا في جمعه جوانب السيرة الذاتية والتجربة الشخصية الحميمة في كتابة القصة القصيرة، وإلى حد ما الرواية، بل لأن صفحات الكتاب التي تربو مائتين وثمانين، تشع بعمق التناول، وتنبض باتساع المعرفة في هذا النطاق، وتتوهج بالصدق والتواضع وروح المكاشفة حتى في التفاصيل التي يرى المؤلف أنه قد خذل نفسه فيها في بعض القصص القصيرة".

وكتب غسان عبد الخالق بعنوان "كيف تعيش بعيني فأر": "الإصدار الأحدث لعدي مدانات الذي تدثّر بعنوان

(فن القصة.. وجهة نظر وتجربة)، يستدعي كلاماً يتجاوز الإصدار في حد ذاته ليشمل الإجابة عن سؤال مثل: كيف يمكن للكاتب أن يعيش؟ وإذا كان الفرنسيون قد قالوا: الإنسان هو الأسلوب، فإن عدي مدانات يؤكد أن هذا الأسلوب يتمثل في فن القصة".

وكتبت د.رفقة دودين: "لا شك أن تجربة عدي مدانات الإبداعية تجربة عريضة وذات أثر ملموس في الحراك الأدبي على الساحة الأردنية والعربية.. لعل هذه التجربة العريضة والعميقة قد أتاحت لمدانات أن يضع بين أيدينا كتاباً سنجد أنفسنا ونحن نتلقاه أمام إشكالية التجنيس. تجنيس هذا المؤلف الذي يشتبك مع النقد، ومع السيرة الذاتية متوفراً على خطاب أدبي هو نتاج معرفي قائم على بحث وتحقيق يتقاطع مع التخيل الإبداعي موصلاً في النهاية إلى خطاب أدبي نقدي يخاتل خطاب النقاد الخاص، الذي يجد تمثلاته في مفاهيم وأعراف نقدية ذات هيمنة على الحقول الإنتاجية النقدية، وكأن المبدع مدانات يريد اختراق تلك الهيمنة".

وكتبت الكاتبة هيا صالح حول الكتاب: "تتقاطع في (فن القصة.. وجهة نظر وتجربة) خطوط سردية متعددة، فهو يقارب السيرة من حيث أسلوب التناول وطرح الموضوعات المستمدة من تجربة الكاتب في الحياة وفي القص، وهو أيضاً يقارب النقد من حيث مناقشة أساليب الكتابة القصصية وتقنياتها وآلياتها المتنوعة، كما أنه بمجمله يمثل قطعة سردية فنية تناقش وتحلل قضايا القصة دونما تقريرية أو مباشرة في الطرح، حتى ليشعر القارئ أنه كلما انتهى من جزء يحتاج للمزيد، وكأنما هو يقرأ نصاً أدبياً خالصاً".

• وُلِد عدي مدانات في مدينة عمّان عام 1939 لأسرة من جنوب الأردن، محدودة الموارد، لكنها وافرة الثقافة بمقياس ذلك التاريخ، فالوالد الذي خدم في الجيش كان مولعاً بثقافة النهضة العربية.

في سنيي عدي بين السادسة والثانية عشرة، تعرّض إلى صدمة العيش في بيئتين اجتماعيتين مختلفتين من كل الوجوه، ما بين مجتمع الحي السكني بالغ الفقر وما يصاحب الفقر من نقمة على الأغنياء وترفهم المبالغ به، ويبدو أن الأسرة التي تزيدهم دخلاً ألقت بنظرهم في خانة الأثرياء، ومجتمع المدرسة الخاصة لأبناء الطبقة الثرية الذين لم يقبلوه كواحد منهم، مما لم يضع له قدماً بصحبة أقرانه الأطفال في المجتمعين، ودفعه لأن ينصرف للقراءة والتعايش مع أخيلته، غير أن ما أفاد منه أكثر اضطرارُه إلى ملاحظة الفروق بين المجتمعين في أدق التفاصيل.

انتقلت الأسرة للعيش في الزرقاء وهو في سن الثالثة عشرة، ومع انتقاله إلى الزرقاء تخلص من عبء العيش في حي مُنع فيه من الاختلاط بأطفاله، واستقام أمره مع زملائه في مدرسة الأثرياء لتفوقه في مجال الأدب وحماسة مدرّس اللغة العربية له. ازداد ميله للأدب وخرجت قراءته عن نطاق المدرسة لعالم الأدب الواسع، ونشأت صداقات جمعته لأبناء جيله في الزرقاء ممن منحوا الأدب جلّ اهتمامهم وفي مقدمتهم (الراحل) تيسير سبول، وصارت الرحلة التي تجمعه وإياهم في الطريق إلى المدارس في عمّان والعودة منها، رحلةً في امتداد الخيال إلى أبعد ما يكون وتبادل الحديث في الأدب.

• صدر له في القصة: «المريض الثاني عشر غريب الأطوار» (1983)، «صباح الخير أيتها الجارة» (1983) التي صدرت ضمن مشروع مكتبة الأسرة عن وزارة الثقافة أيضاً (2009)، «الأعمال الكاملة – قصص» (2006)، «شوارع الروح» (2008)، «حكاية السوار العتيق» (2010).

كما أصدر في الرواية: «الدخيل» (1991)، «ليلة عاصفة» (1995)، «الأعمال الكاملة – روايات» (2006)، «تلك الطرق» (2008).. وله أيضاً «فن القصة وجهة نظر وتجربة» (2010).

القيمة في أدب عدي مدانات

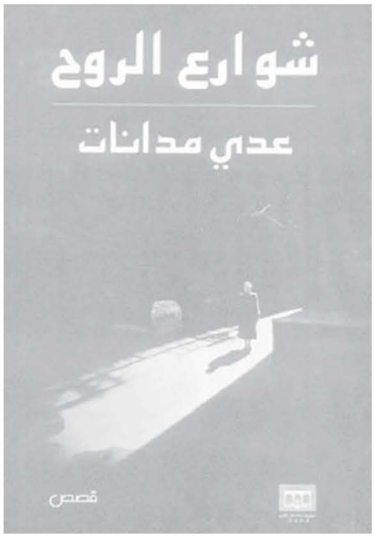
د.نضال الشمالي

تجربة الأديب الأردني عدي مدانات جديرة بالاهتمام، لأنها مبنية على حالة خصبة من ترويج القيم الإنسانية وترسيخها طارحةً أسئلة مطلقة لا نهائية، وهي حالة يمكن وصفها بأنها تعيد تشكيل الواقع اليومي من منظور الإنسان المهزوم أمام طاقات المجتمع الفاسد المسخرة لهدمه وإعلاء قيمة الأنانية فيه وتوتير القناعات وهزّها.

إن التجربة الذهنية التي يصدر عنها مدانات منبعثة من قاعدة تقول: المهم لا أن نغير الواقع، بل أن نغيّر نظرتنا إلى هذا الواقع. والهدف من ذلك تأسيس إنسان نموذجي أفلاطوني النزعة ملائكي الخُلُق.

وللوصول إلى كل ما سبق فإن مدانات يسمو إبداعه أكثر فأكثر عندما يقترب من تعرجات الذات وانحناءاتها وتلافيفها، فهي أفضل المداخل للنفس البشرية المتألمة، فيقف عندها مراراً وتكراراً، مخبراً مرة، ومحللاً مرة، ومعالجاً مرة أخرى. إنه يجعل ذوات أبطاله مركز الكون، فيكتشف الأبطال ذواتهم بانعكاس ذوات الآخرين عليها.

لقد أسرتني شخصيات روائية وقصصية تنتمي إلى سلالات بشرية نادرة الوجود سمح لها مدانات بالظهور والتجلي أمامنا ما دام أنها محرومة كذلك في الواقع المعيش، كشخصية الأستاذ حسّان بطل رواية "الدخيل"، و"أبو غسّان" بطل قصة "الحياة حلوة"، وأسعد الهلامي بطل قصة "حكاية السوار العتيق"، والزبون رقم 107 في قصة "شوارع الروح".



إنهم يمثلون نماذج إنسانية تبحث عن القيم في مجتمع تشغله الفوضى، إيماناً منهم بضرورة تنظيم حياتهم وإكسابها معنى. وحتى تمرّ هذه القيم بحالة من الإخصاب لا بد أن تحضر أضدادها وإن كانت هذه الأضداد على شكل ظروف أو عادات أو تقاليد أو أعراف وليست أشخاصاً فحسب.

ومن الأعمال التي أولت توظيف القيمة أهميةً، رواية "الدخيل" (1991)، وهي من بواكير ما ألّفه مدانات، إذ تشكل القيمة محور الصراع، فالقيم تصارع بعضها بعضاً سواء قيم الأستاذ حسان بطل الرواية أو قيم أهله والحي الذي يقطنه. ولا عجب في ذلك، فالرواية فضاء تحلّق فيه القيم من خلال ما تقوله الشخصيات أو تنجزه من أفعال وما تنطق به من أقوال، والقيمة هي التي ترشد إلى الاختيار واتخاذ

◄ باحث وأكاديمي من الأردن.

المواقف. حيث يبني الكاتب حبكة روائية بشكل تقليدي وبوتيرة تلقائية النمو لا تعقيد فيها.

ففكرة النص تقوم على حدث غيّر من روتين حياة بطلها حسّان تمثّل في لجوء إحدى المشردات إلى منزله هروباً من مهاجمة أطفال الحي المتكررة لها، إذ لا مأوى لها ولا أهل، إلا أنه يفشل في التخلص منها، فيتعامل معها كواقع فُرض عليه، فبعد أن توفيت زوجته وتزوج أبناؤه بات وحيداً منظماً رتيبَ الحياة، المهم أنه يرقّ لحالها ويقرر إيواءها ورعايتها، فتصدم هذه القيم الخيّرة بقيم أبنائه وبناته المتزوجين، فمن غير اللائق أن يرعى فتاة مشردة بكماء صماء متهمة بالجنون، وتصطدم قيمه مرة أخرى بقيم أهل الحي وأعرافه، فلا يجوز لرجل أعزب وإن كان في سنّ حسّان أن يختلي بفتاة ولو كانت مشردة مجنونة لفظها المجتمع.

لكن مدانات يتخذ من هذا الحدث الاستثنائي ذريعة للولوج إلى ذات الأستاذ حسّان، فيعرض قيمه ومشاعره وآهاته التي توطنته بعدما لقي أنيساً لا يقوى على الكلام ولا يستطيع الاستماع: "في الحقيقة، لا يهمني أن يجري الحديث من طرف واحد. فالأمر سيان لدى ما دمت أرغب في الكلام. قد أقول كلاماً غامضاً لا تفهمينه وقد لا يرضيك سماعه لو كنت تسمعين، فكثيراً ما التفت عني أشخاص وأنا أحدثهم بما أشكو منه وانصرفوا إلى شأن آخر. إنه عالم قاسٍ كما ترين" (الدخيل، ص 60).

لقد أفلح مدانات في تصوير حالة القلق البشري من فقدان الأنيس، وأيّ أنيس؛ إنها بعض إنسان، ولكن في حالة حسّان هي أفضل من أي إنسان.. إنه الإنسان المهزوم الذي ينتظر بخوف تقاعده وخلاص الناس منه، إنه المتقدم بالسن، الذي لا يرجو من الناس أكثر من كلمة عطف وشيء من الإحسان لتشعره أنه إنسان. لقد فشل الجميع أن يشعروه بهذا رغم اكتظاظ حياته بالناس والأهل، لكن لا أحد منهم ملأ عليه وحدته وغذّى فيه شعور الإنسانية كما هذه المتشردة التي لململت حياته.

ما سبق يمثل القدرة على انتزاع اللحظة الحيّة من الحياة الميتة على إحلال القيمة محل اللاقيمة. وفي سياق مماثل من الطرح الإنساني الفذّ تطل علينا قصة "شوارع الروح" (2003)، وبطلها مسنّ آخر يعمد دون هوادة إلى اختلاق لحظات من الحياة الحقيقية في خضم حياة الناس المادية المتسارعة التي همّشت الإنسان وحوّلته إلى آلة تعمل دون توقف ورقم بلا مشاعر، من هنا يظهر عنوان هذه القصة علامة لغوية حاسمة تعالج الموقف ولو مؤقتاً؛ "شوارع الروح"، فتتمكن شخوص العمل من اللجوء إلى ذكريات الروح لأنها أكثر تحرراً من ذكريات الجسد، فالجسد أسير الحياة المادية المقيتة، إذن الروح هي الهدف وهي القيمة الكبرى والمستقر والمستودع وفيها يغدو كامل المشاعر حرّ الزفرات.

وفي هذه القصة قد يعجب بعضهم من أن القاص قد اتخذ من باحة أحد البنوك مسرحاً لأحداث القصة وليس مكاناً آخر من مفردات الطبيعة. تبدأ القصة أحداثها من لحظة دخول بطل القصة قاعة البنك وحصوله على ورقة الدور من الجهاز إلى لحظة إنجاز معاملته المصرفية مع موظف البنك، والعجب يثور هنا من أن هذا المكان هو من سيكون حاضن الذكريات الجميلة ومكاناً لمراجعة الذات، والبنك يمثل جوهر تعقد الحياة اليومية وسراً من أسرار تحولنا إلى الرأسمالية الجافة.

تنطلق شرارة القصة عندما يجد بطل القصة الستيني شخصاً آخر يعرفه في البنك ينتظر دوره لإنجاز معاملة مصرفية، هو الآخر لا يقل عمراً عنه، ولكنه يفوقه راحة واستقراراً وقناعة، فيدور بينهما حوار يختلف عن كل الحوارات التي يحتضنها البنك، حوار يعيدهما إلى فترة الصبا والشباب

ولكن بإيقاع جدلي هادئ يكشف غياب الاستقرار النفسي لبطلنا وحضوره عند الشخصية الأخرى.

وبمجرد حصول هذا اللقاء تتوقف عجلة الحياة المادية المتسارعة وتعود عقارب الساعة أدراجها إلى اللحظات البكر في حياة كل منهما، ليتخذ كل واحد منصةً تُقابل الآخر، فيُظهر بطل القصة أسفاً وانكساراً وندماً واضحاً على ما فاته من هذه الحياة. لقد تقدما في السن وبلغا من العمر ما بلغا، ولكنهما غير متفقين في مستوى القناعة، فبطل القصة رغم غناه المادي -"شديد التأنق"- إلا أنه غير راضٍ عن سنوات عمره وما أنجزه فيها.

لقد شعر أنه لم يحقق مراده وانساق خلف عمل لا يحبه بل كان مجبراً عليه، وها هو الآن وبعد أن أفنى شبابه يشعر وكأنه قد غُرر به فبات "كدراً، موهن الجسد" كمن فقد الرضا منذ زمن بعيد. أما رفيقه فرغم بساطة مظهره "يرتدي سترة يمكن شراؤها من باعة الألبسة القديمة وبنطالاً فضفاضاً تتسع جيوبه لاحتواء كل ما يحتاجه"، إلا أن نظراته أكثر صفاء وأقل ضيقاً وأكثر تسامحاً وأعمق رضا، لأنه كما يقول: "لا أمارس العمل الذي لا أحبه"، ولأنه يزداد رضا رغم تشوهات العالم وفظاظته، فهو يحسن اختيار ما يريد.

مثل هذه المفارقة الحوارية هيأت للقصة إيقاعاً جدلياً حوّل الصراع إلى صراع ذهني بين أفكار طريقتين مختلفتين في فهم الحياة وتنظيم نبضات الروح. كما ألغت الرتابة إلى اللارتابة التي تصطنع الأفكار وتحدث الجدل بينها.

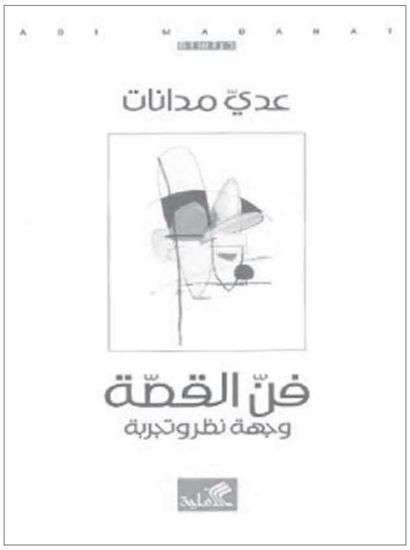
لقد استمدت القصة عافيتها من طول مشهدها الحواري بين الشخصيتين اللتين لم يحدَّد لهما اسم، بل كانت الصفات المادية والنفسية هي العلامة المميزة لكل منهما، إذ اجتهد الراوي برصد الجانب المادي لكل شخصية ممهوراً بالفوارق النفسية، ولم يحفل على الإطلاق بتسمية كل شخصية، ويعود السبب في ذلك ربما إلى رغبة الراوي بتعميم الفكرة وشيوعها، أو من باب اختزال القصة وتكثيفها. أما لغة القصة فكانت عادية جداً ومباشرة يحاول أن يغلفها بغلاف أدبي، ولكنه في بعض الأحيان يقع في ذكر تفاصيل تُفقد القصة جزئياً القدرة على التكثيف، وهذا ما كان في بداية القصة كتحديد دخول الرجل إلى البنك في الساعة الثانية عشرة ظهراً، أو الحديث عن لوحة الاعلانات وآلة الدور وأزرارها والأرقام والحاجز الزجاجي (الكاونتر) بفجواته الثلاث. ولكنها في سياقات أخرى كانت شديدة الكثافة كما في الخاتمة: "وقّع واستلم نقوده وتقدم بضع خطوات داخل القاعة ثم اتجه إلى القاطع حيث كان يقف صديقه وتلبث هناك ليس لسبب معين ولكن لأنه ما عاد يعرف ما يتعين عليه فعله في الحال".

لقد شكل غياب الصديق في نهاية القصة مفاجأة للقارئ وخلّف الكثير من التساؤلات الممزوجة بهاجس الضياع والوحشة واللاستقرار، وكأن شوارع الروح ليست معبّدة دائماً.

أما شخصية "أبو غسان" في قصة "الحياة حلوة" من مجموعة مدانات الأخيرة "حكاية السور العتيق" (2010)، فهي منسجمة من حيث الشعور بسطوة الزمن. لقد هزمهم الزمن جميعاً دون أن يحققوا مرادهم، فأبو غسّان معلم ومثقف تقدّم كثيراً في السن، ولكن حياته رتيبة أكثر مما يجب، والرتابة أعتى أسلحة الزمن، "فقد تكسّرت على صخرة الحياة اليومية آماله وذوت أحلامه ووجد نفسه رهين المحبسين؛ محبس الدار ومحبس المدرسة. ضاق ذرعاً بكل ما يحيط به..." من أبناء وطلبة مناهج وثقافة متردية، وبجهل الآخرين وبأحاديثهم التافهة.. ولكنه يحاول أن يتغلب على ذلك، لا بتغيير الواقع ومحاربة قيمه، بل بإعادة فهمه بما يتناسب مع قيمنا، ومدانات في ذلك لا يحترف الإكثار من الأحداث ومراكمتها؛ فبناء القيمة لديه لا يعتمد على ذلك، بل إلى إحداث فجوات فيها تسمح لنا بالتأمل وبناء الموقف.

البحث عن سر الإبداع

د.عباس عبد الحليم عباس



الحديث عن سر الإبداع وطبيعته وماهيته قضية مركزية في فكر عدي مدانات يعرضها في كتابة «فن القصة: وجهة نظر وتجربة» الصادر عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 2010. وفي واقع الأمر لا يمكن لأحد أن يدعي أن العلم قد وصل إلى قول فصل في هذه المسألة، وثمة حقول معرفية متعددة تدخلت في محاولة تفسير طبيعة هذا النشاط الإنساني الذي يدعى «الإبداع الفني» في أي جنس من أجناسه المعروفة (أدب، سينما، مسرح، عمارة، نحت، تصوير.. الخ).

وما يقدمه مدانات من رؤى وتصورات في هذا السياق، يستحق النقاش، فهو هنا يعزو المسألة الإبداعية إلى سياقات تربوية، اجتماعية، بيولوجية، نفسية، ويؤكد أن الفن والإبداع بكل أشكاله انعكاس للواقع والحياة. وهو ينفتح على العديد من النظريات، لا تسليماً أعمى، بل اعترافاً بدور كل منها في تفسير عملية الإبداع، مهتماً كل الاهتمام بدور الفنان أو المبدع نفسه بتدريب حواسه وقواه بالدرجة الأولى، وهو يروي لنا حكاية مهمة في هذا السياق يرويها بوستوفتسكي في كتابه «الوردة الذهبية» حيث يقول: «عندما بدأت طباعة قصصي قال لي أحد الرسامين: إنك ترى الأشياء بغير وضوح وبغير تمعن، وإني لأحكم، تبعاً لما قرأته لك، بأنك لا ترى إلا الألوان الأصلية والخطوط الظاهرة، أما الألوان التي بين هذه، فلا تراها، إذ تبدو لك شيئاً متماثلاً مطموساً».

أجبت مدافعاً عن نفسي: لا يمكنني أن افعل أكثر من هذا، فهذا نوع عيني.

فقال: يا للهراء، إن المرء ليحصل على العين الجيدة بالتمرين. يمكنك أن تتعلم كيف ترى الأشياء بالطريقة التي نراها نحن الرسامون. ركز عينك على المرئيات. حاول لمدة شهر أن تنظر إلى الأشياء والناس في الترام وفي السيارات

◄ باحث وأكاديمي من الأردن.

وفي كل مكان وأنت تضع في ذهنك أنك سترسمهم بالألوان، فسرعان ما ستدرك أنك كنت ترى بجزء من عشرة أجزاء مما ترى به الوجوه التي حولك.. عندئذ، وبعد شهرين تستطيع أن ترى الألوان دون أن تجهد نفسك.

عملتُ بنصيحة الرسام، فهالتني الحقيقة التي تجلت لي، وأسفتُ على الوقت الذي أهدرته من قبل. لقد ضاعت مني الأشياء الجميلة التي كان بمقدوري رؤيتها في حلتها الرائعة» (ص 47).

هذه النصيحة التي أوردها مدانات، وجاءت بثوب نقدي، تذكّرنا بوصايا المبدعين للناشئة في تراثنا العربي، وهي وصايا ونصائح وتجارب تميل إلى جانب فن الشعر ولا تكترث كثيراً للكتابة النثرية، ومن هنا تأتي قيمة هذا العمل (فن القصة: وجهة نظر وتجربة). فعدي مدانات يقدم وصايا إبداعية في جنس كتابي لم نعهد به اهتماماً كذلك الذي عهدنا في التوجيه نحو الإبداع الشعري، ولعلي أذكّر هنا بوصية أبي تمام للبحتري التي وردت في غير مصدر نقدي تراثي، وقد جاء فيها: «قال الوليد بن عبيد البحتري: كنت في حداثتي أروم الشعر، وكنت أرجع فيه إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه، ووجوه اقتضائه، حتى قصدت أبا تمام، فانقطعت إليه، فقال لي: واعلم أن العادة من الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم. فإذا أردت النسيب، فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رشيقاً، وأكثِر فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق وروعة الفراق... وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام. وإذا عارضك الضجر، فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين».

ومع أننا قد نختلف مع أبي تمام أو نتفق، إلا أن جوهر الموضوع يكمن في اعتقاد المبدع بضرورة التدريب والتعليم في الإبداع: صحيح أننا ما نزال حتى الساعة نعتقد أن المرحلة الأولى للإبداع –أي إبداع –هي الموهبة، لكننا ينبغي أن ننظر إلى مسألة التدريب والتعليم نظرة خاصة، ونكثف أسئلتنا حول هذه المنطقة تحديداً.

ويمكن أن نسأل، مثلاً: هل الإبداع يعلَّم، كما في أي حرفة أو مهنة؟ أو هل نحن بحاجة أولاً لتحديد مفهوم مصطلح «الإبداع» نفسه؟ ومتى وكيف يمكن أن نعزل مناطق الاشتباك والتماسّ عند تداخل المفاهيم، كما هي الحال في خلافنا حول مصطلح «الإبداع».. بل ربما كان مصطلح «الإبداع» ليس مفهوماً تماماً، فقد يستخدمه صنّاع وعمّال يتكلمون عن منتجاتهم بوصفها «إبداعات». صحيح إن هناك فنانين «سيئين» يبدعون رسوماً سطحية رديئة، ورقصات غبية، وقصائد هزيلة، لكنهم مع ذلك يبدعونها كما ترى سوزان لانجر.

إذن، نحن أمام جدلية من التحركات باتجاه تغيير بعض المفاهيم السائدة.. وهنا نتساءل: ما الذي يريده عدي مدانات من تأليف «فن القصة»؟ هل يريد أن يعلم كتابة القصة لمن يرغب؟ أم هل ينوي مجرد تحفيز كاتب القصة ودفعه نحو تجويد إبداعه؟ أم لعله مجرد استعراض لتجربة ووجهة نظر كما أسماها هو نفسه؟

مَن يقرأ كتاب "فن القصة" تثيره تلك المراجع العلمية التي تخيرها مدانات، واتكأ عليها في عرض تجربته، ومنها: "التفضيل الجمالي"، "علم الجمال" لهنري لوفيفر، "علم النفس التربوي"، "الوردة الذهبية في صياغة الأدب" لبوستوفسكي، "القصة القصيرة: النظرية والتطبيق" لإنكريكي إمبرت، "فن القصة" لمحمد يوسف نجم، و"فن القصة" لمحمد رشاد رشدي.

مثلما يلفت النظر أيضاً سرد مدانات حكايات المبدعين، وعلاقاته المختلفة بهم، مثل تيسير سبول، كما يذكر في ثنايا حديثه أثر بعض النقاد المعروفين فيه، كإحسان عباس. ويمكن القول إن نظرته إلى طبيعة الإبداع متأثرة إلى حد كبير بانتمائه الشيوعي ونظرته اليسارية لعلاقة الفن بالحياة.

وهو يحاول في التنقل بين هذين العالمين (النظري والتطبيقي) أن يقدم أفكاراً ربما تنحرف بمسار النظريات الشائعة والمعروفة نحو تخوم جديدة تخلخل مفاهيم ومسلمات رسخت في ثقافتنا منذ زمن.. فمدانات يرى أن الموهبة قد تُعلَّم وتكتَسب عن طريق المعاينة، وهذا رأي واضح في قوله: "لا تأتي المعرفة الضرورية للطفل، ولا تنشأ له موهبة التجربة والابتكار في أبسط أشكاله من غير رعاية وتوجيه، فلا بد من المساعدة الضرورية في تنمية ملكتَي الانتباه والمبادرة لديه ليبلغ هذا الشأن. ولا تتأتى المعرفة بصورة تلقائية، ولا عن طريق التلقي والوصف، فالوصف لا يغني عن المعاينة والاختبار" (ص 55).

وإذا كنا نسلم بأن مدانات لا ينفي ضرورة الموهبة المركوزة في الطبع البشري، فإن المؤكد أنه ينفي أهميتها ودورها وتأثيرها في المبدع إن هي تُركت دون تدريب وتحفيز. ومن جهة أخرى فإن مدانات يفترض أن الإبداع "سيظل قاصراً ما لم ينغمس في نهر الحياة الوادع حيناً والهائج حيناً آخر.. فالقراءة وتحصيل المعرفة لا يكفيان لتوسيع مدارك الكاتب" (ص 56).

هذا الرأي محل نقاش ونظر، فلا شك أن نهر الحياة يرفد الإبداع وينمّيه، لكن الأديب أو المبدع قد ينجح ويبلغ في إبداعه مستويات راقية، دون حاجته إلى خوض تجارب حقيقية في ميدان إبداعه، لأن هذا لا ينطبق على أدب الخيال العلمي، ولا على الأدب البوليسي، ولا أيضاً على أدب العجائبي والغرائبي والفانتازيا، وربما يُكتفى بالإشارة هنا إلى عمل ناجح واحد في هذا السياق، هو "هاري بوتر"، فوفق ما نقرأ عن حياة المؤلفة ج.ك.رولنغ، لا نجد ما يدل على خوضها معترك ما صورته من عوالم سحرية غرائبية حد الإدهاش.

لقد أصاب مدانات في أن خوض غمار التجربة له دوره في نجاح العمل الإبداعي، لكنه في واقع الأمر بالغَ في تهميش دور القدرات الذهنية والخيالية للمبدع، إذ "ليس التوليد المتخيَّل المستمر متعلقاً بالنسخ والتكرار، أي بإعادة الإنتاج والاستحضار لشيء ما تمت رؤيته بالفعل من قبل، شيء موجود عياناً مقدماً أو سابقاً على هذه العملية، وذلك لأن الخيال ليس شيئاً مسبقاً على الإطلاق، إنه شيء لا يتحقق إلا من خلال العقل والممارسة، فأنت لا يمكنك إنتاج لوحة إلا برسمها، ولا قصيدة إلا بكتابتها أو إلقائها" كما يرى شاكر عبد الحميد.

ولا شك أن حديث عدي مدانات عن "الذاكرة" يتفق إلى حد ما مع هذا الطرح، كما أن حديثه عن "الخيال" و"المخيلة" فيه معالجة متأثرة بنظرته السابقة إلى الإبداع، وهو نتاج معاينة للواقع، لذا فإن مدانات يرى أن "الخيال لا ينبثق من فراغ، فمهما جنح الخيال بالإنسان، ومهما صنع المتخيل بمخلوقاته الأدبية، وركّب وأضاف، وأدخلها في عالم متكبر غير العالم البشري الذي نعرفه، فسيبقى خياله في نهاية المطاف مستمَداً من الواقع الذي يعرفه" وفق مدانات.

فن الحياة بين التطور والتمسك بالأصول

◄ إياد نصّار

قليل من كتّاب القصة والرواية يتوقفون خلال مشوارهم الأدبي ليكتبوا عن الكتابة بحد ذاتها بشكل عام، أو عن فنونها الإبداعية بشكل خاص، منذ أن كتب يحيى حقي مقدمة روايته "قنديل أم هاشم"، والتي صارت مادةً لا غنى عنها لدارسي الأدب العربي الحديث ليس لفهم دوافع وسياق روايته أو سيرته الذاتية وحسْب، وإنما لفهم منطلقات فن السرد العربي في كونه تأطيراً وتكثيفاً وتجسيداً لتجربة حياة في قالب فني إبداعي. وفي أغلب الأحيان تأتي الدراسات من النقاد، وبعضهم لم يمارسْ كتابة هذا الفن، لكنه يتذوقه ويتناوله بالقراءة المتعمقة والتحليل النقدي. والأمر شبيه كما قال أحد كتّاب القصة بمن يعرف أدوات المطبخ ويعرف أسماءها ويميز بين أنواعها المتشابهة والمختلفة وكيفية ترتيبها، لكنه لا يعرف كيف يعدّ وجبةً لذيذة!

تأتي أهمية كتاب القاص والروائي عدي مدانات الذي صدر العام 2010 عن الدار الأهلية للنشر بعنوان "فن القصة: وجهة نظر وتجربة". إنه وقفة تأملية واسعة الطيف تستند إلى تجربة كتابة القصة لعقود عدة أكثر من استنادها إلى دراسة بحثية أكاديمية، ما يجعل منها شهادةً حية تنظر إلى فنّ القصة من منظور شخصي معتمدة على خلاصة التجربة الطويلة، وبالتالي تمسّ هذا الجانب بصدق وشفافية، وتقدم إلى النقاد مادةً تستحق التأمل وتضيف مرجعاً قيّماً للمكتبة العربية.

◄ باحث وقاص من الأردن.

يسعى مدانات في هذا الكتاب إلى تقديم خلاصة تجربته ووجهة نظره في هذا الفن الصعب إلى كاتب القصة الذي بدأ يضع خطواته على الطريق من خلال الدعوة إلى معايشة الحياة في الأساس قبل الكتابة، ثم ملاحظة تفاصيل الأشخاص والمكان وقراءة لغة الجسد، ومن ثمّ الدعوة إلى اهتمام الكاتب ببناء نفسه وإثراء تجربته وصقل ملكاته العقلية والجمالية، بسبب ندرة الكتابات حول هذا الجانب.

يلجأ مدانات إلى الاستشهاد بكثير من نصوصه القصصية والاقتباس من أعمال الكتّاب الآخرين بالقدر الذي يدعم فكرته، ويتفق معها، فتراه يقتبس من علم النفس التربوي ومن كتابات نقاد وقصاصين وروائيين عالميين، وبخاصة الأدباء الروس مثل باوستوفسكي الذي يصف القصة بأنها "فن التمعن في الدنيا".

والكتاب يقدم للقارئ بعامة، ولكاتب القصة الجديد بخاصة، شرحاً وافياً عن دور ملكات العقل ومهارات الكتابة في الإبداع، وأهميتها في تطوير كتابة القصة لدى الكاتب، ويبين له نظرياً وعملياً كيف يكون الاهتمام بها وتنميتها والانتباه إليها وتدريبها على العمل الدائم بدقة وفاعلية، بما يثري مخزونه ويخدم قصته، ويصقل إبداعه ليصل إلى فهم التجربة الإنسانية بعمق وإدراك كبيرين، يعكسهما في عوالم

قصّه التي ينشئها، وما يضمّنها من جوانب جمالية تستدعي مؤثرات وجدانية وعقلية حتى تصل إلى التأثير المنشود.

يمكن تقسيم الكتاب إلى فصلين رئيسيين وفصل صغير يمثل قنطرة العبور بينهما. يتناول الفصل الأول نشاطات العقل الإبداعية وملكات الإنسان المتمثلة في الانتباه والمبادرة والحفظ في الذاكرة والخيال والمخيلة والتفكير والخلق واستنباط الجمال. ويبحث الفصل الثاني في تعريف القصة القصيرة وموقعها بين الأجناس الأدبية الأخرى، وطبيعتها وشروطها وعناصرها، ويطرح تساؤلات حول أسباب تميزها عن غيرها من أصناف الإبداع الأخرى، وغير ذلك من هذه الأسئلة التي تراودنا بعض الأحيان.

وهناك فصل قصير يتوسط الكتاب. ورغم قصره الشديد، إلا أنه يشكل الجسر بين عالم الإنسان وصفاته، وبين عالم القصة القصيرة. هذا الجسر يتمثّل في سجايا النفس الحسنة، كما سمّاها مدانات، التي تجعل الكاتب يتسامى فوق العُقَد الاجتماعية، ليصبح أكثر قرباً من الناس وتفهماً لقضاياهم، ويتخلّص من النظرات المتحاملة أو البغيضة تجاه التجارب الإنسانية المختلفة مهما جملت أو قبحت.

ولأن الإبداع ليس عمليةً آلية يمكن القيام بها بهذه البساطة، بل صعبةً ومعقدة، فإن المؤلف يلجأ إلى تفكيك الأدوات والمهارات بطريقة منهجية، وهو بهذا يساعد الكاتب الجديد على تفتيح مداركه وحواسه لبناء مخزونه من الصور والتفاصيل ومن ثمّ الغوص في عمق تحليل المشاهدات لإدراك الحقائق الكبرى المتعلقة بها والبحث عن إجابات وتوظيفها في قَصّه.

لا يقدم الكتاب شرحاً نقدياً نظرياً لفن القصة وحسب، بل إن الأهمّ أنه يعطي القارئ مفاتيح التعرف إلى موهبة كتابة القصة في نفسه مبكراً منذ الصغر، ويقدم له الدليل التطبيقي من سيرة حياة المؤلف وكتاباته حول أهمية ما يقوله من أفكار. فالكتاب يوضح الجوّ العامّ الذي تولد فيه موهبة كتابة القصة، ويحددّ الظروف الموضوعية، والاشتراطات اللازمة لذلك.

وفي السياق نفسه، يشبّه مدانات ولادة القصة بعملية الولادة الحقيقية، فلها حمل ولها وضع، ولا يعرف الكاتب متى يحمل بها ولا متى يلدها، وفي غالب الأحيان يأتيه ألم المخاض بغتةً، فيشرع في كتابتها، لكنّ له رأياً يحذر فيه من ولادتها قيصرياً بسرعة، فتخرج غير ناضجة أو مكتملة. وأصعب ما في الأمر هو ولادة مفتتح القصة الذي يرافقه ألم الطلق! لأن الكاتب تكون لديه أفكار مهوّمة في البدء، لكن الجملة الأولى لبداية القصة تفتح الطريق، إذا أحسن صياغتها، أمامه، مما يفرض معه عدم التمسك بها كثيراً إذا وقفتْ حجر عثرة في طريقه.

ومن بداية الكتاب إلى آخره يؤكد مدانات الصلة بين القصة وحياة الناس، ليس من خلال ارتباطه بالقراءة في منزل الأسرة منذ الصغر فقط، ولكن في رؤيته أن هناك تماثلاً وتناظراً بين الحياة والقصة القصيرة. يقول: "أرى في حياة الناس قصصاً منثورةً، شبيهةً بالقصص المكتوبة، كما أرى في الناس شخصيات قصصيةً، كتلك التي تعرفت عليها في الكتابات القصصية، والعكس صحيح". ويؤسس منذ مرحلة مبكرة من حياته منهجه في التفاعل مع كتابات الآخرين في القصة القصيرة بمدى اقترابها أو ابتعادها عن الواقع، والقدرة على تمييز القصة التي تخلو من نبض الحياة، والتي تتحرك شخصياتها كالدمى، وتنطق بكلام جاف دون عواطف. وقد ظلّ وفياً لهذا المنهج الواقعي في ما بعد، لأن صلة القصة بالحياة في منظوره هي انعكاس لصلة الكاتب بالحياة.

ويركز مدانات كثيراً على أهمية معايشة الحياة وتكوين التجربة الذاتية من خلال الالتقاء بالناس والتعرف من قرب على أحوالهم وقصصهم ومآسيهم، وتفاصيل حياتهم وأخلاقهم وأنماط شخصياتهم. فالاطلاع والانغماس في خضمّ الحياة لا يكفي دون توظيف ملكات العقل المختلفة ودون الرغبة في إدراك خلاصة التجربة الإنسانية التي تقف خلف تفاصيل الأسماء والأمكنة والأحداث.

نستشف بشكل واضح أن مدانات يميل إلى تطوير النمط الواقعي الكلاسيكي ذي الإطار الفكري الماركسي للقصة أكثر من المحاولات الحداثية التجريبية التي تقوم على النص المفتوح والابتعاد عن الالتزام بعناصر القصة الأساسية، مما يسميه "البدع الاستهلاكية للفن"! ولهذا يميل إلى عَدّ القصة القصيرة جداً فناً مستقلاً من الضروري إبعادها عن معايير القصة المعروفة صوناً للاثنين من العبث. بل إنه يعدّها أقرب إلى اللوحة التي تقدم كلّ ما لديها في نظرة واحدة أو أقرب للحظة الشعرية المكثفة حيث الحدث فجائي وسريع يومض كما القصيدة.

يُعَدّ الكتاب إلى حد ما سيرةً أدبية وليس ذاتيةً للمؤلف، تركز على خلاصات التجربة ومعاناتها وجمالياتها أكثر من تركيزها على التفاصيل التاريخية والزمنية لأحداث السيرة الذاتية. ويبرز فيها جانب الصدق مع الذات ومع القارئ، حيث يتحدث عن فشل محاولاته الأولى لكتابة القصة في مدينة الزرقاء وعمره خمسة عشر عاماً. كما يمتاز الكتاب بالكثير من الشفافية في سرد ذكريات الماضي التي يعتمد عليها الكاتب كثيراً في إلقاء الضوء على الأفكار المجردة لتدعيم الفكرة في ذهن القارئ، ولا يتردد في إيراد الأمثلة التي تركتْ في نفسه أسىً أو ارتكب فيها "حماقات" فخلّفتْ لديه أسفاً. تحدّث مدانات عن تجاربه الأولى في كتابة القصة، عن فرن الحي في الزرقاء، وعن العجّان والخباز والأجير فيه، ولكن محاولته أجهضتْ بسبب نمطية أستاذ اللغة العربية.

يتناول المؤلف في معرض حديثه عن ملكات الإنسان وتأثيرها في الكاتب، تلك القفزة المفاجئة في البيئة المحيطة به منذ أن انتقلت أسرته من مدينة السلط إلى حي فقير للغاية هو حي المهاجرين في جبل عمان، وهو ما يزال طفلاً، فبدأت كثافة الصور والمحفزات والأسئلة تغيّر من نمط حياته جذرياً، فجبل عمان كان الفسيفساء للمدينة بأكملها من هرم السلطة إلى صغار الموظفين، ومن قمة الثراء إلى الأحياء الأشدّ فقراً. ولكنّ وجوده في مدرسة تقف في منتصف المسافة بين الثراء والفقر، وإحساسه بأنّ أسرته في وضع أفضل مادياً وأكثر رقةً من شراسة سلوك أبناء الحي الفقير، وفي الوقت نفسه عدم استطاعته مجاراة أبناء الاثرياء من زملائه في مدرسة المطران جعلتْ منه يميل إلى مراقبة الآخرين من حوله، ويحس بالاغتراب والعزلة. ثم تأثير مدينة الزرقاء التي انتقل إليها بعد ذلك فيه، وبخاصة رفيق صباه وصديق القصة والقلم في نادي الشباب الراحل تيسير سبول.

لا يمكن الحديث عن بروز موهبة الكتابة عند عدي مدانات، ولا عن تطور تجربته القصصية لاحقاً دون الإشارة إلى الطريقة التي يتحدث فيها عن ذكرياته، إذ بالإمكان أن نلمح هذا التطور في دخوله عالم القصة، من خلال حديثه عن المدن التي أقام بها وشكلتْ فضاء وعيه، فقد انتقل من مدينة السلط الهادئة الوادعة إلى عمان، المدينة المربكة المعقدة بتناقضاتها وفوارقها ونمط الحياة فيها، إلى الزرقاء المدينة المنبسطة المتجانسة في أبنيتها وشوارعها وأهلها، إلى دمشق التي لديها كل شيء لم يعرفْه الكاتب آنذاك.

تقتضي الأمانة القول إنّ الكتاب ينطوي على جهد متميز يجمع ما بين روح البحث العلمي، واللغة الأدبية دقيقة التعبير عن المعنى بجمالية وإيجاز، والاقتباس من النصوص الإبداعية، والحديث عن التجربة الشخصية بنجاحاتها وإخفاقاتها، بحلوها ومرّها، بدروسها المستفادة أو الضائعة. ولا تتوقف الأمثلة الممتعة عند أعماله، بل إنه يقدم أمثلةً عمليةً تطبيقية، تتمثل في سرد بدايات قصصية مفتوحة تستدعي شهية التفكير في أحداثها، ويدعو القارئ إلى إكمالها.

يطرح مدانات تسلسلاً منطقياً لأهمية الإبداع ودوره، فكتابة القصة تعني الانحياز إلى الفكر، والانحياز إلى الفكر يعني التحرر من الأوهام، ويعني السعي إلى مزيد من المعرفة، وازدياد المعرفة يعني اللجوء إلى سلطان العقل، واللجوء إلى سلطان العقل يعني الريادة عن جموع الناس بأفكار تصنع الثقافة الجديدة. وهكذا يصبح كاتب القصة ضمير الإنسانية الذي يهدف إلى تحرير الإنسان من وهم المسلمات، غير أنه ينتقل إلى إصدار حكم قد لا يشاركه به كثيرون حين يقول إن الكاتب الجيد بطبعه منتمٍ، في حين أن كاتب القصة أكثر انتماءً لأن مجردّ كتابة القصّة يعني اختيار حكايات الناس وهمومهم وقضاياهم.

هناك كثيرون يرون أن جوانب الإبداع الشعري والقصصي والروائي والفني والمسرحي والسينمائي وغيرها، تعبّر في أحيان كثيرة عن هذا الموقف المنتمي. وإذا كان موضوع الانتماء له علاقة أو ارتباط بكون الكاتب يتبنى المنهج الواقعي، فماذا عن مذاهب الإبداع التجريبية الأخرى التي ترى باعث الإبداع في المتعة بحدّ ذاتها؟ أو في التعبير عن التوق للحرية الذاتية من خلال الكتابة، أو في رغبة الإنسان في بناء عوالم جديدة، أو في توظيف الأسطورة والأحلام لإنشاء عالم من الرمز والغموض والسحر.

ينطوي الكتاب على جملة من أحكام تمثل في نهاية المطاف وجهة نظر الكاتب في فن القصة، حيث يفيد أن القصة فن يختاره الكاتب المبدع في وقت مبكر من حياته، وأنّ من يكتبُ القصة يعدّ هذا الفن موضوعه المحبب الذي يتفق مع طبعه وسجيته. كما يفترض أنه يجب ألاّ يأتي قرار كتابة القصة متأخراً لأنه يعني الفشل. وإن كان بعضهم لا يتفق مع هذه الأحكام، إلا أنه يمكن فهم مدى حرص مدانات على تنويع تجربة الكاتب وإثرائها من معين تجارب الحياة، غير أنّ تأكيده أن القصة عصية على التعريف لأنها تتبدى بمظهر مختلف دائماً، يعني ضمناً أن هناك تصورات مختلفةً ومدارس متباينةً في تناول فن القصة، مما يفتح الباب على قبول محاولات التجريب القصصية الجريئة التي لا يتقبلها مدانات، بل يعدّها نوعاً من العبث.

تستند الافتراضات ووجهات النظر بالطبع إلى إيمان المؤلف بنسق القصة القصيرة كما حدده وكما يرى مزاياها وصفاتها وشروطها وغاياتها، وإن كانت هذه الافتراضات حسنة النوايا تهدف فعلاً إلى الارتقاء بفن القصة القصيرة ليصبح أكثر تأثيراً في القارئ من خلال التناول الجذاب المثير للأسئلة في النفس، إلا أنّ هناك الكثير من كتابات القصة القصيرة في العالم العربي التي لا تلتزم بهذا الافتراضات ومع ذلك لها حضور واضح. وعلى المنوال نفسه، يرفض مدانات رفضاً قاطعاً أن تكون الفكرة التي تخطر على بال القاص مهما كانت عظيمةً أو مهمةً، سبباً في ولادة القصة أو نجاحها، أو أن تكون هي بؤرة القصة وذخيرتها كما يدّعي كتّاب يقولون إن الفكرة قد خطرتْ لهم على بال، وما عليهم سوى وضعها في قالب قصة. وجهة نظره أن الفكرة النظرية وحدها عديمة الجدوى فنياً، فالقصة يجب أن تنبع من حادثة أو واقعة حية تعلقتْ بالذاكرة، وليس من مجرد التفكير في ظاهرة معينة.

يرفض عدي مدانات من دون مواربة، الكثير من صور ما يسمّى "القصة القصيرة" هذه الأيام. هناك قصص هي أقرب ما تكون للكتابة التقريرية تحاكي الواقع بأسلوب مبسط، وهناك قصص تجريدية مغرقة في الأفكار على حساب عناصرها الأساسية، فكأنما هي مثقلة بحمل أفكار الكاتب بطريقة فجة، وإنما تستعين بشكل القصة لا غير. وهناك قصص ليس فيها سوى الاسترسال في تنميق الكلام من غير اقتراب حقيقي من طرح قضايا الإنسان أو المجتمع.

وفي بحثه عن خصائص القصة القصيرة كما ينبغي أن تكون، نهج مدانات نهج الراحل الناقد إحسان عباس حين حدد أهم سمات القصة في:

- الإخلاص لمفهوم القصة بمعناها الكلاسيكي.

- ابتعاد القصة عن فيوض الشعر وصوره وأحاسيسه.

- عدم تقمص مبنى الرواية.

- خلو القصة من التهويمات وهلوسات اللاوعي.

- الابتعاد عن الوصف المشهدي المرتبط باللوحة الفنية.

- الابتعاد عن التصدي للقضايا والأفكار الكبرى لأن القصة لا تستطيع احتواءها، فالقضايا الكبرى مجالها الرواية والدراسات والابحاث.

وقد ذكر مدانات أنه سار في دراسته للقصة القصيرة على الأسس الحديثة التي استقرت على يد كتّابها الكبار مثل غي دو موباسان، غوغول، تورجينيف، تشيخوف، إدغار ألن بو، جاك لندن، جون شتاينبك، إيرنست همنجواي. وبرأيه إنّ كتابات هؤلاء تؤكد أنّ حجر الأساس في القصة هو الحدث الذي تم اختياره بعناية من بين كل الأحداث الأخرى حولنا.

بل إنه يزيد على ما دعا إليه هؤلاء في أنّ القصة يجب أن تكون قابلةً للحدوث في الحياة، مما يشترط أن تكون لها بداية ونهاية، يقول: "المهم أن تستكمل القصة شروطها البصيرة والمنطقية، بمعنى أن تعرّفنا على حركتها وسيرها من نقطة البداية وحتى النهاية، وعلى نحو نتقبّل أو نتصور معه إمكانية حدوثها"، وهذا النوع من القصص يستثني الكثير من قصص التجريب والفانتازيا وقصص تيار الوعي والقصص ذات النهايات الغامضة المفتوحة.

يمكن القول إن عدي مدانات لا يتردد في التعبير عن وجهة نظره في متطلبات القصة القصيرة وخصائصها وشروطها، حتى لو أغضب كثيرين ممن يكتبون ألواناً أخرى من القصة، حيث يتضح موقفه من أدب ما يُعرف بتيار الوعي، فيعدّ ذلك نوعاً من الخروج عن القصة، وإن اتكأ على الشكل العام لها، ونوعاً من الفلتان في الأفكار بغير ضابط، وتملصاً من الوفاء بشروط القصة وآلياتها. كما يخلص أيضاً إلى رفض مفهوم التجريد الذي يضحّي بعناصر القصة الأساسية، والذي يتعامل مع الأفكار ويركز عليها أكثر من تركيزه على الشخصيات والوصف وسرد الأحداث. وبرأيه فإنّ التجريد مسألة سهلة تريح صاحبها من عناء تقديم شخصياته.

شخصيات على حافة الخسارات تتأمل ماضيها

سلطان الزغول



صدرت مجموعة عدي مدانات "حكاية السوار العتيق" في العام 2010، وهي تنبئنا عن كاتب مخلص لفن القصة القصيرة بحلّتها البهية التي اكتسبتها على يد عباقرة القصة الروسية التقليدية: مشهد من حياة بطلها يلخّص تلك الحياة، تتكثّف فيه رؤية الكاتب وموقفه تجاه القضية المطروحة. وإذا كانت البساطة الظاهرة تسمُ قصة مدانات في هذه المجموعة فإنها بساطة خادعة ينهض من خلفها بناء محكم متين.

لا يعشق مدانات اللعب اللغوي الذي يصل بين فن القصة ولغة الشعر، وتصل مضامين قصته إلى المتلقي بسهولة ويسر، فتتدفّق محاملها بحسب مستواه الفكري، فهو يفهمها على كلّ حال، لكن هذا الفهم يزداد عمقاً كلما ازداد المتلقي ثقافة وتجربة.

من جهة أخرى تخلو قصته من اللعب على عنصر الزمن، فزمن القصة واضح تماماً، وإذا ما حدثت فيه استعادات عند الشخصيات فهي تمضي بهدوء ووضوح ظاهر. لكنّ خلوّ القصة من هذا اللعب لا يفقدها التشويق، بل هي تمتاز بتشويق من نوع خاص يعتمد على كسر أفق التوقع، فمدانات كاتب قادر على أن يقود متلقيه بخبرة من نقطة البداية إلى المنتهى كاسراً توقعه كل مرة حتى يصل به إلى ما يريد.

وخلال ذلك ينساب سرده بسهولة، لكنّ عبر حبكة تحمل عناصر المفاجأة كلّها، فيطأ القارئ مع هذا الكاتب أماكن جديدة مدهشة وغير عادية، ويدخل عوالم ساحرة، لكنها ليست تلك العوالم الخارجة من رحم الفانتازيا، بل هي عالمنا نفسه يُقدَّم بإخراج جديد ورؤية خاصة تبهرنا أحياناً، وتحزننا أحياناً أخرى، ونادراً ما تُفرحنا، لكنها تحمل مزيداً من التساؤلات في كل حال. والسؤال هو رافعة الإبداع، فلا

باحث وشاعر من الأردن.

إبداع من دون أسئلة تنفتح على مزيد من الأسئلة. وإذا ما وصلنا الإجابة الحاسمة انحسر الفن، بل توارى تماماً.

تمتلك شخصيات هذه المجموعة مواصفات شبه ثابتة، فأبطال القصص هم في النصف الثاني من العمر، وغالباً ما يكونون قد تجاوزوا السنوات الخمسين الأولى من هذا العمر. نحن إذن أمام فئة من البشر غير مندفعين في أسئلة المستقبل، بل هم أكثر التصاقاً بالماضي، ورغم أنهم يعيشون في الحاضر إلا أنهم يطلّون منه على ماض أصبح ساطعاً واضحاً، وخلال النور المتركز عليه تتضح أخطاؤه كلها، وتتبلور الحلول والمواقف التي كان من الممكن أن يحقق اتخاذها السعادة. لكنّ ما جدوى ذلك كله بعد فوات الأوان؟! إننا أمام شخصيات على حافة خسارات متواصلة، أصابها الندم والخيبة بسبب هذه الخسارات، وهي مدركة تماماً للأخطاء التي قادتها إليها، لكن لا حيلة لها في تغيير مصيرها أو قدرها ما دامت على أبواب النهاية.

* * *

إذا ما ألقينا ومضات خاطفة على قصص هذه المجموعة، طالعتنا أولاً قصة "المشهد الملتبس"، حيث نرى عبر مشهد بيتي البطل وحيداً، وهو قد بلغ من العمر عتياً. ونلاحظ في هذه القصة اختلافاً وتميزاً على مستوى الروي، فالراوي يكاد يكون مهيمناً على المحيط الذي تدور فيه الأحداث، بل هو يتحدث بصيغة الجمع التي تعطي انطباعاً بالضخامة والقوة، لكنه ليس راوياً عليماً، فالقارئ يجد نفسه مع التقدم في قراءة القصة أمام راوٍ لا يعرف أكثر مما تُصوّر الكاميرا التي يحملها من لقطات متتابعة، فالسرد يتقدم بطيئاً مع تحرك الشخصية في البيت، والتركيز ينصبّ على طاولة السفرة التي يضعها الراوي تحت نور ساطع، فالشخصية العجوز تجلس إليها غارقة في أفكار لا نعرفها ما دام الراوي لا يستبطن دواخل الشخصية، ويتحول إلى مصور، بل متلصص يصف بدقة تفاصيل مشهد أمامه.

أما القصة الثانية في هذه المجموعة فهي "ذلك الجانب من السرير" التي تضعنا أمام امرأة أربعينية تفتقد تدفق مشاعر رجلها الخمسيني، بينما هو مشغول بسياقات الحياة ومتطلباتها. المشهد الرئيسي في هذه القصة مشهد بيتي أيضاً، لكن البطولة للمرأة. فإذا ما انتقلنا إلى القصة الثالثة "خداع النفس" شاهدنا رجلاً على أبواب التقاعد، يخدع نفسه بالاستمرار في الذهاب إلى مكان عمله بعد أن توقفت قدرته على العطاء منذ زمن، وأصبح خارج سياق الشركة التي يعمل فيها. وإذا ما مضينا إلى القصة الرابعة "حكاية السوار العتيق" رأينا رجلاً يريد أن يبيع سواراً ذا قيمة تاريخية لإعادة مال اختلسه من مكان عمله، وأحسسنا بمشاعره المتضاربة حول قيمة السوار ومكانته في العائلة من جهة، وضرورة تدبير المال قبل انكشاف النقص، وتحمّله وزر ذلك من جهة أخرى.

في القصة الخامسة "دعوة عشاء" رجل على أبواب الستين، يعاني الوحدة بعد أن تخلى عنه أصدقاؤه، أو تخلى هو عنهم. ولم يبقَ بجانبه إلا زوجة البواب التي تعنى ببيته وتعطف على حاله. وفي القصة السادسة "الرحلة إلى حديقة الطيور" نشاهد رجلاً متقاعداً يرافق أحفاده إلى الحديقة، ويلتقي بفتاة أكثر منه وعياً وثقافة ومعرفة. لكننا في القصة السابعة "بائعة المناديل الحرير" نرى طبيب أسنان على أبواب الستين في عيادته وسط البلد يتعرض لشيء من حيل التجارة على يد فتاة/مندوبة مبيعات، تستخدم الكلام المعسول الذي يشتاق هو إلى شيء منه. فإذا ما مضينا إلى القصة الثامنة "المشهد الذي لا يكتمل" التقينا برجل متقاعد بلغ السبعين

من عمره، ويريد أن يكتب مشهداً يوثق فيه جزءاً من مسيرة حياته الزوجية، لكنه غير قادر على ذلك، وهو يحاول عبر الحديث المستمر عن كتابة هذا المشهد التمرد على انشغال زوجته عنه بواجبات البيت، والتأسي على ضياع العمر دون ترك بصمة في هذه الحياة.

ويطالعنا في القصة التاسعة "الحياة حلوة" أستاذُ مدرسة شاهدٌ على التصدعات التي أصابت المجتمع على المستويات الخلقية والثقافية والاجتماعية، يضيق ذرعاً بكل شيء، لكنّ أثَرَ تمرده لا يظهر إلا داخل حدود بيته. وهو ينتهي إلى أن الحياة يمكن أن تكون جميلة لو أعيد ترتيب الأشياء فيها على نحو مختلف. أما القصة العاشرة "مزهرية الكريستال" فتتناول فكرة ضياع الحب عند محام يقف على أبواب السبعين من عمره دون زواج. وتشبهها في ذلك القصة الحادية عشرة "كذلك هي الحياة"، حيث نجد رجلاً وامرأة بدأت خيوط الحب بينهما بالانعقاد، قبل أن تصاب الفتاة بمرض يؤثّر في مظهرها فتنقطع عنه حتى تشفى، وعندما تحاول استعادة ما انقطع من وَصْل تجده قد تزوج غيرها.

أما القصة الثانية عشرة "لماذا أوقفت سيارتك يا جدي؟" فتتناول موضوعاً مختلفاً، وتستخدم أسلوباً ممتلئاً بالسخرية اللاذعة، سواء على مستوى الحوار أو السرد. وفيها عجوز مضى به العمر إلى آخره، لكنه يقف مقابل فتاة لعوب، يريد كل منهما شيئاً ويُظهر غيره، وصولاً إلى تصريحها بالحقيقة الذي اضطره إلى الاعتراف هو الآخر مع شيء من التردد. في حين أن القصة الثالثة عشرة "بقية من زيت قنديل" تضم رجلاً غزاه الشيب مقابل امرأة تنتظر مبادرته دون جدوى. من وجهة نظرها كان عليه أن يشعل القنديل في ما تبقى من العمر دون تردد، أما من وجهة نظره فالواجب هو الحفاظ على زيت القنديل حتى لا ينضب، لكن القصة تنتهي باقتناعه بوجهة نظرها، فهل فات أوان ذلك؟

وتتميز القصة الرابعة عشرة "مرثية" في أنها تؤكد أنّ وجهة النظر الرسمية حول السفاح القاتل ليست هي الحقيقة، كما يعتقد أغلب الناس، فالحقيقة التي لا يدركها إلا بعض من قابلهم السفاح وعرفوا حقيقته –وأغلبهم من طلبة الجامعات الذين يمثلون وعياً جديداً– أن هذا السفاح إنسان بسيط وطيب ومخلص لأصدقائه، وأن ضابط الشرطة قد اغتصب زوجته الجميلة، أما محاميه فأغواها، فهو إذن قد عانى من ظلم السلطة التي صورت للناس أنه قاتل خطير حتى اغتالته بدم بارد.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ الراحل غالب هلسا قد تناول هذا السفاح نفسه في رواية "السؤال"، كما تناوله من قبله نجيب محفوظ في رواية "اللص والكلاب"، لكننا عند مدانات نراه على حقيقته الناصعة التي كان عليها في منتصف القرن العشرين، دون إسقاطات وتأويلات بعيدة عن واقعه الاجتماعي الذي يشكل صرخة عالية تحتاج من ينقلها.

هذه هي الخسارات المتواصلة. وها هم أبطال مجموعة مدانات الذين ينظرون إلى الخلف أغلب الأحيان.

في الحديث عن قصة مدانات لا بدّ من الغوص في المضامين السياسية والاجتماعية التي تحملها، فهي قصة محمّلة برؤية الواقعية ووجهة نظرها إلى العمل الفني، لكننا نرى الشخصيات الفاعلة فيها شخصيات برجوازية، على الأغلب. أما همومها فهي هموم برجوازية تعلو على الناس البسطاء ولا تنطلق من معاناتهم الطبقية. نحن إذن أمام فن برجوازي على المستوى المضموني، لكنه فن الواقعية التقليدية على المستوى الشكلي.

* * *

بعد هذه الملاحظات العامة سأتناول نموذجاً متميّزاً في هذه المجموعة، هو القصة الأخيرة فيها وعنوانها "حذوة حصان". وتتميّز هذه القصة بأنّ البطل فيها قد مات منذ الأسطر الأولى، لكن صورته ظلت طاغية حتى السطر الأخير، أما تأثيره في شخصيات القصة وأحداثها فظل متدفقاً وفاعلاً وعميقاً.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى تقدم القصة وجهة النظر "الرسمية" حول البطل -وهي وجهة تراه في إطار سلبي تماماً- كأنما قد تبنتها شخصيات القصة جميعها، فهي وجهة النظر الصحيحة التي لا تقبل بغيرها، ثم تبدأ بنقضها خلال القصص الفرعية التي ترويها الشخصيات حول البطل تباعاً، وصولاً إلى قلب الصورة السلبية، بل إلغائها والدفع بالصورة الإيجابية المتوارية إلى الواجهة. فالعم الذي لا يريد أحد من العائلة أن يتذكره، أو تُعرف صلته به، يتحول عبر القصص الفرعية إلى شخصية ساحرة، فهو حنون عطوف كريم يسارع إلى نجدة أبناء أخيه وإعانتهم في شرق البلاد وغربها. ثم نعرف في نهاية القصة أنّ هذا العمّ يمتلك رؤية سياسية مختلفة عن وجهة النظر الرسمية، فتتكشّف أسباب تشويه صورته من طرف السلطة (سلطة الأب في هذه الحالة). وسلطة الأب تشير إلى سلطة مهيمنة على المستويات السياسي والاقتصادي والاجتماعي، بخاصة في مجتمع أبوي كمجتمعنا العربي الذي يتميز بالصرامة وترسيخ الأفكار المسبقة دون تمحيص.

تبدأ قصة "حذوة حصان" بفقرة تؤكد على غموض حياة بطلها: "كانت حياة العجوز تثير حيرة جيرانه... ولم يُتح لجاره اللصيق... فرصة معرفة الكثير عنه إلا بعد موته المباغت. فقد كانت حياته سراً مبهماً" (المجموعة، ص 129). يلي ذلك فقرة ثانية توضح اكتشاف هذا الجار موت العجوز، ومعرفة جنسيته الأردنية، وأن داخل شقته ليس فيه "ما يلفت الانتباه سوى أكوام الكتب والصحف وجواز سفره الأردني الذي انتهت صلاحيته منذ سنوات" (المجموعة، ص 130).

بعد هاتين الفقرتين اللتين يمكن أن نعدّهما المدخل إلى القصة يتابع الراوي التقليدي الذي نعرفه منذ سرفانتس: "حدث هذا في القاهرة، أما في عمان وفي سياق متصل فقد تلقى الدكتور سعيد اللاهي، وهو أستاذ جامعي مرموق في الستين من عمره، متخصص في العلوم الفيزيائية وابن شقيق الفقيد، اتصالاً هاتفياً من وزارة الخارجية" (المجموعة، ص 130).

نلاحظ أنّ الراوي ليس عليماً فحسْب، بل هو عليم عارف محيط، كما أنه لا يطلّ على سير الحدث لحظة بلحظة، بل هو عابر للزمان والمكان، يعرف أدق تفاصيل ما يحدث في القاهرة، ويتابع المحادثة الهاتفية في عمان، بل إنه يمدّنا بمعلومات وافية عن شخصية ابن شقيق الفقيد: عمله، وعمره، وتخصصه الدقيق، وصلته بالمرحوم. كل ذلك قبل أن يرفع سماعة الهاتف.

بعد انتهاء المحادثة الهاتفية نصل إلى فقرة كان يمكن لها أن تكون بداية القصة، ثم يقدم الراوي ما عرفنا من تفاصيل بشيء من التحايل الفني الذي يعطي القصة نكهتها وجمالها؛ كالاستعادة (الفلاش باك)، أو حوار بين الأستاذ الجامعي وإحدى شخصيات القصة نتعرف من خلاله على تفاصيل حياته، بدل أن تقدم لنا معلّبة بهذا الشكل الجاهز.

المراد هنا أننا أمام نموذج قصصي يشبه إلى حدّ بعيد النماذج الكلاسيكية العريقة التي عرفناها منذ أن بدأت القصة. لكن هذا التوجه في الكتابة من وجهة نظر أخرى

يعدّ تميّزاً، إذ إننا أمام كاتب يحفظ عهد الكتاب التقليديين الكبار، ويحافظ على أسلوبهم في السرد. مع التأكيد أن لا يُفهم من طرح هذا النموذج أن قصة مدانات تخلو من التجديد، فنحن أمام كاتب بنكهة خاصة، فهو يمارس التجريب عبر القصة الأولى في المجموعة على مستوى الروي، وهي قصة "المشهد الملتبس" التي تثير التباساً، بل إشكالية في قراءة قصة مدانات، لكنه في بقية قصص المجموعة يتبع الإطار الكلاسيكي المشار إليه.

يجمع الأستاذ الجامعي إخوته لإبلاغهم بوفاة العم حتى يخرجوا بقرار حول إحضار جثمانه ودفنه باحترام كفرد من العائلة، أو ترك هذه المهمة لوزارة الخارجية. وخلال أحاديثهم تتوضّح صورة عمّ طيب كريم محب عطوف... وصولاً إلى التصريح في نهاية القصة أنه كان يمثل شخصية معارضة على المستوى السياسي، ما يشي بأن نبذه من قبل العائلة لم يكن كما ظهر في بداية القصة بسبب سيرته الأخلاقية، بل للمحافظة على علاقة طيبة بالسلطة السياسية، السلطة الأبوية التي تكره لأحد أبنائها أن يخرج على الميثاق المعتمد من قبلها.

ومما يُحمد لمدانات توضيح صورة العمّ الحقيقية بهذه الطريقة غير المباشرة، عبر قصص فرعية ترويها أخوات الأستاذ الجامعي وإخوانه، ما جلا صورته في نظر المتلقي شيئاً فشيئاً حتى انزاح الغمام تماماً في نهاية القصة، وبانت الصورة ناصعة تستحق الاحترام والإجلال.

هذا الأسلوب في طرح وجهة نظر سلبية حول شخصية ما، ثم بيان أنها صورة مغلوطة رسّخها الإعلام السلطوي هو ما حدث أيضاً في تناول مدانات لحكاية السفاح المصري في قصة "مرثية"، والتي تكاد تكون تنويعاً آخر على الفكرة التي تقدمها قصة "حذوة حصان".

فالناس يسمعون بقصص السفاح المرعبة ويكوّنون له صورة وحش قاسٍ، حتى إذا ما شاهده أحدهم عياناً وتعامل معه انتقل إلى الموقف المضاد، وتعاطف مع قضيته بعد أن عرف أنه إنسان بسيط مظلوم اغتالت السلطة شخصيته الحقيقية، وبنت على أنقاضها صورة مرعبة، حتى تقتله بدم بارد من دون إحداث أي إثارة.

تقدم قصة مدانات تنوعاً غنياً، لكن عبر مشهد يكاد يكون ثابتاً: رجل في أواخر العمر يعاني الخسارة، وقد ساهم هو نفسه في حدوثها عبر ارتكابه هفوات، وأحياناً أخطاء فادحة. وما يلفت في هذه القصة بساطتها التي تغلّف أفكاراً غنية، والإثارة في بناء الحدث المرويّ بطريقة تقليدية، لكنها ممتلئة بالتشويق حتى السطر الأخير.



لوحة للفنان كمال أبو حلاوة / الأردن

كتابتُه بنتُ الحياة

هيا صالح

تجربة عدي مدانات في الكتابة السردية هي بنت الحياة عن حق وحقيق، فمن الحياة يعجن مدانات خلطته الإبداعية مبدياً مهارةً فائقة في التشكيل وإعادة الخلق، قابضاً على جوهر الحياة ومتلمساً نبضها وناهلاً من دفقَها، وأكثر من ذلك، إنه يستوقف اللحظات العابرة التي قد تبدو للكثيرين غير ذات بال، ويحيلها إلى مقطوعات فنية راقية، تكتسي بالواقعية التي تمنحها الدفء وتقربها إلى النفس، لتصير نفائس فنية تكشف عن خبايا الحياة ومكنوناتها الكامنة، وتتأمل طبائع البشر في حركاتهم وسكناتهم...

نعم، الحياة هي ذلك النبع الذي يردُ إليه مدانات، وكثيراً ما فعل، متأملاً ومتفكراً ومنتبهاً ومدركاً لما يحيط به، قبل أن يملأ جرتَه بحفنات من ماء النبع المختلط ما صفي منه، لا بدَّ، بما تعكّر، ليسكبه المبدع النحات فيما بعد بأواني خياله وتصوراته وتجربته وثقافته ومصادر معرفته على تنوعها، بما يجعل نصه قادراً على تجسيد الحياة بأنساقها وجمالياتها ونجاحاتها وإخفاقاتها وبكل ما فيها من لحظات سعادة أو أوقات شقاء.

يولي مدانات عنايته الشديدة بجريان أحداث نصه، كما جيرانها في نهر الحياة، والالتفات إلى تصوير الحركة والنأمة والإشارة والكلمة وتفاصيل المكان والزمان بما يخدم النص وينهض به ويجعله متفاعلاً مع الواقع ومنفعلاً به، وهنا تكون الكتابة بحق فعل حياة.

هذا ما يمنح النص وهجاً لا يخبو، ويحقق معادلة يستصعبها كثيرون تجمع بين الواقع المعيش والكتابة عنه، فكما أن الحياة تمد الكاتب بمعينها الذي لا ينضب ولا يتوقف عن التدفق، كذلك فإن الكاتب الذي يعي تماماً أهمية هذا المعين في تشكيل نصه وضرورته له، يستطيع أن يفتح عين المتلقي على جمال الحياة الآسر، ويدعوه إلى التوقف حتى يتمكن من أن يعيش لحظات تصنع السعادة له يمر جوارها على الدوام، دون اكتراث أو انتباه، كما يمنحه القدرة على التأمل البصير بنفسه وبما حوله.

ما يبدعه مدانات من نصوص روائية و قصصية، معزوفات مستلة من موسيقى الحياة، أعاد الكاتب صياغتها وتشكيلها وفق قالب فني رفيع، تفعل فعلها الساحر في نفس المتلقي وتحمله إلى آفاق من الدهشة والجمال، فنحن في عيشنا اليومي نمر بما يمر به الكاتب من تجارب، ونرى ما يراه أيضاً، غير أننا نحدد نظرنا في إسار زاوية واحدة ثابتة، بينما هو يقلب النظر في كل الزوايا ليرى ما غفلنا عن رؤيته وهو ذلك المكنون العزيز الذي يتغلغل متخفياً بين ثنايا الأحداث وبطانات الروح..

باحثة وقاصة من الأردن.

أود أن أتوقف هنا عند تجربة خاصة بي مع عدي مدانات، إذ وجدتني وأنا أخوض عالمه السردي، بخاصة ما أبدعه في القصة القصيرة، أتأمل على غفلة مني كل ما يحيط بالمنزل والشارع والعمل.. وفي أحوال الناس وحركاتهم ولباسهم وإشاراتهم.. وأذكر أنني حدثته عن مشهد كنت أمر به بشكل يومي تقريباً ولم يكن يلفت بالي، عن تلك العجوز التي تسكن جوار درج قريب من بيتي يفضي إلى منطقة العبدلي، وكنت أنزل هذا الدرج باستمرار فأراها أحياناً تشعل النار في الموقد المخصص وتستعد لحفلة شواء؛ مرة كباب ومرة سمك ومرة دجاج.. وتصر في كل مرة أن تضع الموقد على عتبة بابها من الخارج وتبدأ بنقل الأدوات والأغراض اللازمة من داخل العتبة إلى خارجها، وليس من فاصل بين الداخل والخارج سوى باب حديدي، ولشدّ ما عجبت وأنا أستمع إلى عدي بعد أن حدثته عن هذا المشهد وهو يقلب الأحداث ويتساءل إن كان ثمة أبناء لهذه العجوز، أو من يقطن معها بالمنزل، أم هي تعيش بمفردها، وعن شكلها ولباسها وعمرها.. وفي خضم الأسئلة المثيرة التي كان يطرحها أمامي لم أتوان عن لوم نفسي لأنني لم أتفكر يوماً بكل هذا الثراء في الحياة، وكيف مررت عنه دون أن أتوقف في محطة من محطاتها وأتزود بزادها المدهش؟!

المتابع لتجربة عدي مدانات الفارقة، سيجد أن عنايته بالتفاصيل تجعل من قصصه لوحات تشكيلية، أو قطعاً درامية مليئة بالحيوية ومتدفقة بالحياة، فالقارئ وهو يتابع نسيج الرواية أو القصة، يخيّل إليه أنه يبصر النص، لا يقرؤه حسْب، فيرى المكان الذي تتحرك في الشخصيات، ويتتبع علاماتها الفارقة والمميزة، ويستشعر معاناتها وآلامها ويعيش معها فرحها وسعادتها..

وما يزيد من متعة التلقي أيضاً لنصوص مدانات تآلف عناصر النص السردي وانسجامها معاً وفق نسيج يراعي البيئة المكانية والزمانية الحاضنة للنص، وطبيعة الشخوص التي تعيش وتتحرك في هذا الإطار، والعلاقات التي تنشأ بين الشخصيات واللغة التي تكشف عن مستوى وعيها وطريقتها في التعبير عن أفكارها ورؤاها وانفعالاتها.

وفي خاتمة نص عدي مدانات ليس ثمة ارتكاز على النهايات المفاجئة أو التي تكسر أفق التوقع عند القارئ، بل هناك مواصلة للسرد الذي يظل منساباً مع الحياة في وتيرتها السهلة والصعبة، البسيطة والمركبة، وكأنما التفاصيل المستوحاة من الواقع هي في حد ذاتها الحدث الرئيسي في النص؛ وكأنما اليومي والحميم والمألوف يتحولّ على يد عدي إلى كوني غريب ومدهش.



لوحة للفنان كمال أبو حلاوة / الأردن

دمعة عصبيّة

عدي مدانات

لم يعد لدى أبي حسان ما يفعله منذ أن أحيل إلى التقاعد، سوى الجلوس في باحة منزله الظليلة الصغيرة، وقراءة جريدة الصباح من ألفها إلى يائها، ثم حل لغز الكلمات المتقطعة، فيما تنشغل زوجته عنه في أعباء المنزل ومكالماتها الهاتفية. كانت بطبيعة الحال تتفقده بين الحين والآخر، تسأله إن يحتاج خدمة ما منها، أو تسأله عما قرأ، فيبدأ بسرد الأخبار، لكنها تنصت قليلاً، ثم ما تلبث أن تنصرف عنه لمتابعة ما كانت تقوم به، فيلحق بها حيثما تكون ويختصر الكلام، ثم يعود إلى مكانه. غير أن أمره مع نفسه ومعها اختلف ذلك الصباح بعض الشيء، فقد نزع منامته وارتدى بنطالاً وقميصاً، ثم لم يستقر على أمر، وأكثرَ من التنقل بين غرف المنزل والباحة، كما لو كان يبحث عن مفتقد، وعند الظهيرة التحق بها، وهي منشغلة في المطبخ بإعداد وليمة يجتمع عليها الأبناء. كانت تقشّر حبات بطاطا، فجلس قبالتها منكس الرأس، وران عليهما صمت كسول.

وجد أن خير ما يفعله، مشاركتها في ما تفعل، فتناول مقشرة أخرى وشرع في العمل. كانت المقشرة بيدها تأخذ القشرة بيسر، فيما كانت تتعثر بيده، تنغرس في جسم الحبة أو تمر على السطح من دون أن تنجح في إزالة القشرة، فيتوقف ليراقب كيف تنجح في فعل ذلك، ثم يحاول مجاراتها ولا ينجح. قطعت الصمت على حين غرة وقالت بنبرة خافتة تكاد لا تسمع، فيما كانت مثابرة على عملها:

- أخبرتني أم حردان أن الشركة التي يعمل زوجها فيها فقدت المحاسب يوم أمس.

لم يُبْدِ من جهته أدنى اهتمام بقصة فقد شخص لا يعرفه، ومضى في مجاراتها في حسن تأدية عملها. أمسكت بحبة أخرى، فانسلت القشرة مع حركة يدها عن جسم الحبة بأسرع مما توقع، فتوقف ونظر إليها وكاد يقول شيئاً في هذا الشأن، غير أن متابعتها الحديث لجمه:

- لم يكن يشكو من علة كما قال أبو حردان، فهو قوي البنية ويمارس الرياضة البدنية.

رفع رأسه الخالي من الشعر إلاّ من بياض على الجانبين وقال:

- المرض يعرف طريقه إلى أشد الأجسام صلابة.

ثم ترك المقشرة من يده ووضع أمامها حبة البطاطا التي تحفّرت في أكثر من مكان، فتناولتها وتابعت قصتها:

- أفاقت زوجته في الصباح وتركته في الفراش وذهبت لإيقاظ الأولاد. أيقظتهم وجهزت لهم طعام الإفطار، ثم

قاص من الأردن.

افتقدته، فبمثل هذا الوقت يكون جاهزاً لنقلهم إلى المدرسة. ذهبت لتوقظه، ولكنه لم يستجب.

تناول حبة بطاطا أخرى وثبتها بقبضة يده، وأمسك بالمقشرة ثم انطلق في عملية التقشير. أنهت قصتها بالقول:

- كان ميتاً.

استوقفه الخبر للحظة، وارتسمت على وجهه علامة اندهاش مفاجئة، لكنه لم يأخذ من اهتمامه الكثير، فقد ساء فعله مع حبة بطاطا كثيرة العقد، وهو الأمر الذي استحوذ على اهتمامه، أكثر مما فعل خبر موت محاسب الشركة، فتخلى لها عنها وجمع القشور وألقى بها إلى سلة المهملات وقال: الله يرحمه.

ثم نهض.

استوقفته فيما كان يهم بمغادرة المطبخ وسألت:

- إلى أين أنت ذاهب؟

عاد وجلس وهو غير راضٍ عن مكوثه في المطبخ مدة أطول، وهو لا يزيد في ما يفعله عن محاولات بائسة لتقشير البطاطا، في حين أن لديه الكثير مما يود قوله، وجاءت قصة موت المحاسب لتفسد رغبته. أمسكت بحبة وأخذت في تقطيعها، فوجد أن التقطيع لا يشكل معضلة، فأراد أن يجاريها. أمسك بحبة بيده وسكين باليد الأخرى، وشرع في تقطيعها، فسرّه أن أمره مع التقطيع يسير بسهولة، مما دفعه للمضي فيه، فأخذ حبة أخرى، لكنها انزلقت من يده واندفعت بعيداً، فأعادها وثبتها.

ساد الصمت من جديد، فرفع رأسه ونظر إليها ثم أطال النظر. استغل الصمت ليقول ما لديه واحتبس طيلة الوقت، إذ إنه لاحظ قبل انضمامه إليها في المطبخ أنها بدّلت بثوبها المنزلي داكن اللون آخرَ زاهياً، ودفعت شعرها المرسل إلى الخلف ليكشف استطالة عنقها وجماله. ليس هذا فحسب، فقد شبكت به قرب الجبين قرنفلة بيضاء. فكر أنها جمّلت نفسها لأجل الأبناء ورغب أن يعبّر لها عن سعادته بهذا الاختلاف الجميل، وكاد يقول شيئاً بهذا الخصوص حين انضم إليها في المطبخ وانشغل باختيار المفردات المناسبة. وجد أن الفرصة مواتية، ليمتدح منظرها، وليطلب منها أن تفعل ذلك كل يوم، غير أنها سبقته إلى الحديث، بالنبرة الخافتة نفسها، وكأنها لا تفعل سوى إفراغ ما بجعبتها، ولا هدف آخر لها فيه:

- تحسين الأزبكي، أبو أحمد، أنت تعرفه، كان جارنا قبل ثلاث سنوات، أخبرتني جارتي أنه صار مديراً واشترى شقة وسيارة، أتعرف كيف حصل على الوظيفة؟

لم تنتظر إجابته وتابعت:

- نشب خلاف بين مديره المباشر والمدير العام، والخلاف تطور إلى شجار، مما أدى إلى طرد

مديره. اغتنم أبو أحمد الفرصة وعرض على المدير العام أن يحل محله بزيادة طفيفة على راتبه، لكنه بعد أن حصل على الوظيفة وتمكّن منها، فرض شروطه بزيادة الراتب.

نكس رأسه ولاحظ إذّاك وجود حبتَيّ بطاطا من حصته لم تُقَشَّرا، فترك السكين وأمسك بالمقشرة وانصرف عن حديث زوجته الذي لم يتوقف، بانتظار فرصته في الكلام:

- أبو سمير صاحب ابنك، يتقاضى راتبَي تقاعد، واحداً من الحكومة وآخر من الضمان، ويعمل سائق أجرة على سيارته الخاصة، يعني لا أحد يشاركه في تعبه. ولو أنك....

كان قد نجح في إزالة قشرة البطاطا، وانشرح صدره، فقطع عليها كلامها وقال:

- لقد نجحت أخيراً.

ثم تضرّج وجهه وابتسم وأضاف:

- دعيني أقول لك ما كنت أود قوله طيلة الوقت، فما فعلتِه بنفسك اليوم كشف كم أنت جميلة، وأن الزمن فشل في إضعاف هذا الجمال، ثم إن القرنفلة البيضاء هذه أعادتني إلى لقاءاتنا الأولى وجمال المواعيد.

غير أنها لم تُوْلِ ملاحظته الاهتمام الذي توقعه، فقد انصرفت عنها لتقول:

- لو أنك تذهب إلى الشركة مع أبي حردان، وتعرض استعدادك للقيام بوظيفة المحاسب الذي مات، لسبقت الآخرين وحصلت على الوظيفة من دون منافس. نحن بحاجة إلى المال ليعيننا في شيخوختنا، وأنت لا تفعل سوى إبداء الأسف لأن العمر مرّ وأنت لم تحقق أحلامك، ولم يعرف العالم عنك سوى أنك موظف مغمور، فيما صار زملاؤك في الدراسة مهندسين وأطباء ومحامين منعمين، ونحن نعيش على راتب التقاعد الهزيل، نقتطع أكثر من نصفه بدل إيجار البيت، ونعجز عن جمع الأولاد والأنسباء على وليمة "عليها العين".

استوقفه الكلام هذه المرة وفتح عينيه على وسعيهما اندهاشاً، ثم اغتمَّ وخفض رأسه وقال:

- أتعيّرينني بعد عمر طويل بفقر الحال؟ من قال لك إنني سعيد بما نحن عليه، ولكن الوظائف لا تؤخذ بسهولة، لا يأخذ الواحد وظيفة لأن من كان يشغلها مات، ثم إن عمل المحاسب يحتاج إلى خبرة، وأنا ليس لي خبرة فيه، وأنا لا أحب أن أشغل وظيفة لمجرد أن من كان يشغلها مات، فسأظل في قفص الموت.

جمعت قطع البطاطا في الوعاء، فيما كانت تفكر مقطبة الجبين ثم قالت:

- الناس يموتون ويحل غيرهم في وظائفهم، هذه سنّة الحياة. أنت درست الحساب في المدرسة، وأشغلت وظائف مختلفة في الدولة، ولو كلفوك بوظيفة محاسب لكنت أشغلتها ونجحت.

أسند جذعه إلى المقعد، وعقد ذراعيه خلف ظهره، والتمعت في عينيه فرحة صغيرة وقال:

- من غير شك كنت سأنجح، فقد أجدت كل عمل قمت به.

نهضت وأشعلت الغاز وصبّت زيتاً في مقلاة، ثم وضعتها على الشعلة وانتظرت قليلاً، ثم أخذت حفنة بطاطا ووضعتها في المقلاة وهو ينظر وينتظر، فقد حان دوره لأن يفاخر في إنجازاته الوظيفية، وما إن عادت وجلست حتى قال:

- كنت أعطي للوظيفة حقها، بصرف النظر عمن يغضب أو يرضى.

قالت:

- أعرف ذلك لأن الغاضبين كثر، ولو أنك لاطفت الناس، لوجدت من يعرض عليك وظيفة فور تقاعدك.

نهضت من جديد، أخرجت قطع البطاطا التي احمرّت ووضعت غيرها، وقالت:

- ما رأيك أن تجهز نفسك وتذهب الآن؟ جرب، ليس في ذلك خسارة، ولكن لا ترسم على وجهك تلك التقطيبة المنفرة.

نكس رأسه ونهض ثم غادر، غير أنه عوضاً عن تجهيز نفسه، أغلق الباب وذرف دمعة كانت عصيّة طوال عقود من الزمن.

الشريط الثقافي، إعداد: جمال القيسي

- الأديبة الأردنية سناء الشعلان

- محاضرة جمعية النقاد الأردنيين
(الوسائط الجديدة في الفنون البصرية)

- قراءات قصصية وشعرية للمبدعين الأطفال

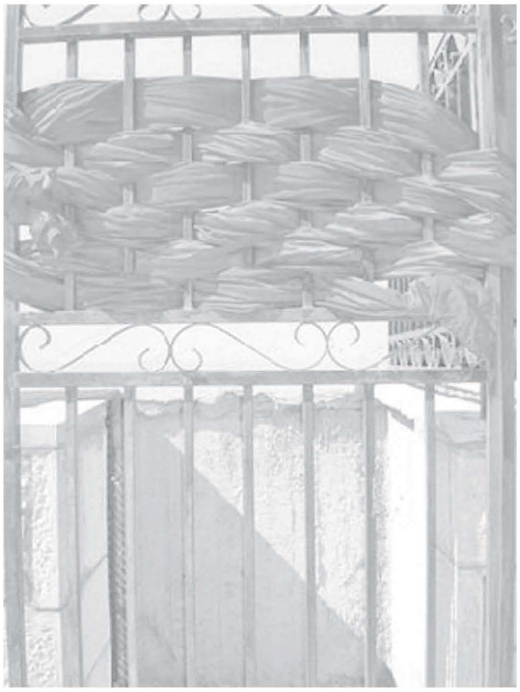
الأديبة الأردنية سناء الشعلان تستلم جائزة معبر المضيق العالمية في القصة القصيرة في إسبانيا



إستلمت الأديبة الأردنية د.سناء الشعلان في غرناطة في إسبانيا جائزة معبر المضيق الدولية للقصة القصيرة للعام 2011 عن قصتها الجديدة غير المنشورة» حيث البحر لايصلي» . والجائزة العالمية التي مقرّها في إسبانيا تصدر عن مؤسسة ثقافة ومجتمع الإسبانيّة، بالتعاون مع إدارة قصر الحمراء وخنيراليف ومؤسسة البيسين وجمعية اليونسكو من أجل النّهوض بالآداب.

وقد قال د.أنطونيو برنيث باسكيث منسق الجائزة وخوسي مانويل هيرنانديس بيالوبو نائب رئيس مؤسسة ثقافة ومجتمع الإسبانية في حفل إعلان الجائزة رسمياً وتسليمها للشعلان إنّ هذه الجائزة فخورها بتمكينها التواصل والتعاطي بين الثقافات المختلفة، كما أشارا إلى المعطيات التي أهّلت قصة الشعلان للفوز بهذه الجائزة في هذه الدورة، حيث نالت القصة إعجاب كلّ لجان التحكيم التي تألّفت من:منى عبوسي، وخوسي خوليو كبانيا،وخيسوس كوتا، وميكال دورس، وأنخيل إستبيان، وبيلار غونثالث، وأرام همبر زوميان.

محاضرة جمعية النقاد الأردنيين
الوسائط الجديدة في الفنون البصرية



أقامت جمعية النّقاد الأردنيين بالتعاون مع رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين محاضرة بعنوان: الوسائط الجديدة في الفنون البصرية، وأدار الجلسة الفنان التشكيلي غازي انعيم، وقدّم المحاضرة بالقول: إن لكل عصر أدواته ومبدعيه ومن الطبيعي أن تختلف الموازين، وتتطور الأدوات من عصر إلى آخر، ولم يعد هناك معايير وشروط تقيد العمل الفني، لأن دورة الحياة اختلفت وظهرت تسميات وأدوات تعبير جديدة، لذلك لم يعد الفن التشكيلي مجرد ألوان زيتية على سطح قماشي أو ورقي، بعد أن وفّرت التكنولوجيا للفنانين احتمالات كثيرة كالمواد الصناعية والخلائط المعدنية، كما دخلت أدوات تعبير جديدة على تقنية النحت، حيث نجد فن العمل المركب (الانستليشن)، الذي يضم مخلفات الطبيعة من خشب وحجر وزجاج وورق، إذ بات كل شيء مباحاً للاستخدام .

كما قدمت التكنولوجيا للفنان المعاصر خيارات كثيرة، مثل الفنون التي تعتمد على الفيديو آرت آو السينما أو الحاسوب، وهناك المواد الصناعية كالبلاستيك والمعادن والقماش والحبال المستخدمة في تجهيز الفراغ.

هذا التنوع في التقنيات (الفيديو آرت، والفن التفاعلي، والفن الأدائي، وتجهيز الفراغ) ساعد الفنانين على إظهار فنهم وتحريك خيالهم ليبدعوا فناً جديداً يفرض عليهم أفكاراً جديدة ومواد جديدة وأداءً جديداً.

وعلى هذا الأساس فإن المبدع في حاجة مؤكدة إلى اقتسام ما أفضت إليه اللعبة التشكيلية مع الذوات المتلقية، لعله يتكشّف عبر تلقيها عن إشراقات كانت خفية ساعة المخاض.

وتحدث في المحاضرة كل من: الدكتور خالد الحمزة ومحمد العامري، وقد عقدت الندوة في مقر رابطة الفنانين التشكيليين، فجاءت ورقة الدكتور خالد الحمزة مراجعة لكتاب "تواريخ فن الوسائط" تحرير أوليفر غرو، لقد احتوى الكتاب الذي نحن بصدده على مدخل وأربعة أبواب شملت اثنين وعشرين مقالة في أربع مائة وخمس وسبعين صفحة. والكاتب هورثيس قسم علم الصورة، الذي أسسه ويديره في جامعة الدانوب بمدينة كرمز في النمسا. ويتبع هذا القسم مركز بنفس الاسم ويوجد في قلعة منعزلة كانت ديرا للرهبان في القرن الرابع عشر. ويقدم القسم خيارات متعددة من المواد الدراسية والتدريب العملي، وفقاً لاحتياجات الملتحقين بالقسم. وتتنوع برامجهم في هذا القسم فهي عبارة عن دورة لمدة فصل دراسي، وسنة دراسية لدرجة الخبير، وسنتين لدرجة الماجستير.

واستنتج الدكتور الحمزة من قراءة هذا الكتاب إنه عندما تطرق موضوعات جديدة من الأفضل تأليف كتب محرره، حيث يمثل هذا الشكل مساحة رحبة لتقديم وجهات ومداخل وتأسيسات متعددة في الموضوع المطروح، مما يجعل التناول مثيرا ويساعد على الإلمام بأفكار متخصصة ذات علاقة بموضوعه. ونجد في العنوان ما يؤكد ذلك فاستعمال لفظ تواريخ وليس تاريخ بيان للتعددية والإختلاف وذلك بغرض الإثراء.

تحدث محمد العامري قائلاً: ما أن نتفحص التشكيلي الأردني إلا ونصطدم بالمغامرات الخائفة في مجال الفن تحديداً، في منطقة الخروج عن ما يسمى اللوحة المسندية وأعتقد أن السبب يعود إلى انحسار سياق الحريات في الثقافة الأردنية، والمقصود هنا بالحريات ليست الحريات المنصوص عليها بالقوانين والأنظمة، بل الأعراف الثقافية المتكلسة والتي ترتبط ارتباطاً وثيقا بالبنى الاجتماعية الأردنية، تلك البنى التي تبناها للأسف المثقف في كثير من الحالات، وقد انعكس سلباً على الحياة الثقافية الأردنية.

كثير من الحالات وقد انعكس سلباً على الحياة الثقافية الأردنية. وهذا الأمر أوصلنا إلى انحسار في المخيلة الخلاقة، وانحسار في طرائق الحوار الثقافي، وهناك حالات كثيرة تؤشر إلى هذا الخطر، حيث يعبر النص الثقافي عن الشخص، وليس معزولاً عنه في العرف القبلي والاجتماعي، ليصبح النص وثناً مقدساً لا يمكن النفاذ إليه عبر الماكينة النقدية. وقد توقف العامري عند تجربة الدكتور خالد الحمزة وسهى شومان وهيلدا حياري.

قراءات قصصية وشعرية للمبدعين الأطفال

أقامت لجنة أدب الطفل في رابطة الكتاب الأردنيين قراءات قصصية وشعرية للمبدعين الأطفال من طلبة المدارس المرحلة الأساسية، من مدارس حكومية ووكالة الغوث ومدارس خاصة، بمناسبة ذكرى النكبة الخامسة والستين لنكبة فلسطين.

شارك في الأمسية بشار حسين عاهد، ورد داود وكيلة ،محمد اسليم ، يسرى خالد مشمش،رويدا صلاح أبو بكر ،أسماء محمد الدروبي ،حسن وحيد حنيحن، باسل أيمن صلاح ..

وقالت مقررة لجنة أدب الطفل في الرابطة الأديبة صفية البكري: إنّ طفل اليوم لديه الكثير مما يجول في خاطره، وإن كل طفل من هؤلاء كتب عن الوطن بإحساسه وخياله وواقعيته، حيث جاء أولئك الأطفال يحملون أملهم بعودة الوطن السليب.

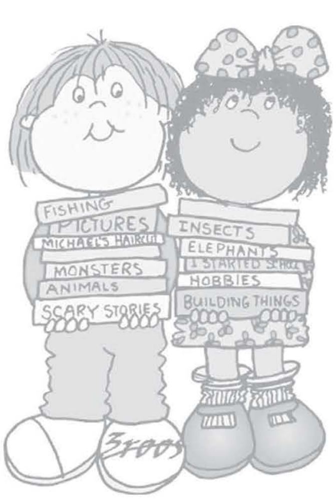
وأشارت إلى أن الكتابة عن الطفولة أو عن أدب الطفل بشكل عام ليس سهلاً، كما يتصور كتاب معينون، لأن الطفل ليس كائناً بسيطاً، ومن الضروري احترام عقله وفكره وخياله الذي غالباً ما يسانده في كافة إبداعاته.

بدورها أثنت أمين سر الرابطة د. هدى فاخوري على أعمال الطلبة المشاركين، مبينةً أنّ الأطفال لديهم ملكة خصبة للكتابة والتعبير وأنهم عبروا بقلوبهم وحروفهم بما يناسب براءتهم .

كما أكد الشاعر ياسر خالد سلامة على أهمية قراءة الطفل بوصفها أولى كلمات الرسالة، شارحاً أنّ أعمال هؤلاء الطلبة المبدعين جاءت منسجمةً في النحو واللغة، وأن وصول طفلنا إلى هذه المرحلة من الكتابة يعكس قراءاته المتنوعة والمستمرة، وحصوله على الكتاب والمجلة والمعرفة.

وكان قد تم اختيار بعض الأعمال بمعيار أفضل النصوص المشاركة في القصة والشعر، وفاز الطفل باسل أيمن صلاح من الصف الأول الأساسي، من مدرسة وكلية روضة المعارف الأهلية، الطفل حسن وحيد حنيحن، من الصف الثالث الأساسي من المدرسة نفسها، كما فاز كل من: رويدا أبو بكر ومحمد اسليم على المرتبة التالية، ومن مرحلة الأطفال المتقدمة فاز ورد وكيلة/ مدرسة عبد الحميد شرف وبشار حسين، من مدرسة ذكور النزهة الأساسية على المرتبة الأولى، كما فاز كل من: يسرى خالد مشمش، من مدرسة إناث الزهور الأساسية وأسماء الدروبي من مدرسة قرطبة على المرتبة التالية.

كما تم إعلان نتائج المسابقة الفنية في الرسم حول موضوع النكبة الفلسطينية، وحصل على المركز الأول مناصفة مع إسلام بدر الزغاتيت، من مدرسة المنصور الثانوية، ويسرى خالد مشمش، من مدرسة إناث الزهور الأساسية، والمركز الثاني ليث سعد الدين، من مدرسة الاتحاد الثانوية، والمركز الثالث عبد الرحمن حازم سعد، من مدرسة المعارف الأهلية ، وحصل المشاركون في المسابقة سلطان بن راشد الكباريتي وحميد بن راشد الكباريتي، رنا خالد مشمش على شهادات التقدير.





"ربيع في عمّان"

مجموعة قصصية لجعفر العقيلي

في "ربيع في عمّان"، الصادرة حديثاً عن دار أزمنة للنشر والتوزيع، يستأنف جعفر العقيلي تجربته القصصية التي بدأها بمجموعته "ضيوف ثقال الظل" العام 2002.

تشتمل المجموعة التي تقع في ثمانين صفحة من القطع المتوسط، على ثماني قصص هي: "علامةٌ فارقة"، "انتصار"، "ربيعٌ في عمّان"، "وقتٌ مستَقطَع"، "تَذكار"، "ضيوفُ ثِقالُ الظّلّ"، "قشّةٌ تكفي" و"دوار". وفي صفحاتها الأخيرة مقتطفات مما كتبه نقاد وأدباء أردنيون وعرب حول تجربة العقيلي القصصية.

تشكل لغة العقيلي جزءاً أساسياً في بنية القصة، حيث إنها قادرة على التوالد والتشكل واكتساب أبعاد رمزية ودلالية وإشارية. وربما أن هذه اللغة هي ما قادت الناقد والشاعر حكمت النوايسة إلى التأكيد أن القاص "يضبط القصة إلى حدّ التّحكيك، ويعطي القصةَ حقها، فالواقعية منها واقعيةٌ ناجحة، والغرائبية منها غرائبيةٌ ناجحة، والذهنية الرمزية منها ناجحةٌ كذلك، بلغةٍ مضبوطة ومحسوبة، وبتقنيات قَصّ جميلة مع ضبطٍ للزمن، وللعناصر التقليدية للقصة، مع انفتاح القصة على التأويل والترميز".

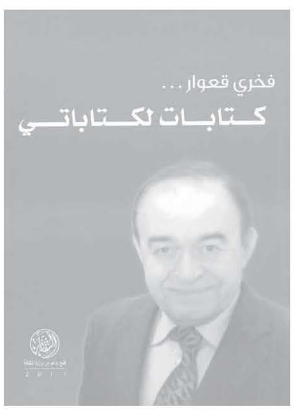
فخري قعوار..

كتابات لكتاباتي

يوثّق الكاتب فخري قعوار في كتابه الخامس والثلاثين لعشرات من المقالات النقدية، التي تناولت إنتاجه الأدبي عبر مسيرته الإبداعية، التي تزيد على الخمسة والثلاثين عاماً.

صدر الكتاب بدعم من وزارة الثقافة عن مطابع الدستور التجارية في عمان، ويقع في 296 صفحة من القطع الكبير، وجاء في مقدمة كتبها د. إبراهيم خليل: "إن الكتاب يضم دراسات تمثل المشهد النقدي في الأردن، وموقع الكاتب فخري قعوار من هذا المشهد، فهو يحتل مكانة بارزة بين الكتّاب الذين أتيح لغيرهم، وظفروا بالكثير من المقالات والبحوث وحتى الكتب. وأعدّت عنه أكثر من أطروحة جامعية، نشرت واحدة منها على الأقل في كتاب".

وجُمعت المقالات والدراسات في الكتاب لأسماء عربية أردنية وعربية، من سورية والعراق ومصر.





العيون السود

للروائية والقاصة ميسلون هادي

صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت الطبعة الثانية من رواية "العيون السود "للقاصة والروائية العراقية ميسلون هادي. تنتمي ثيمة الرواية لفترة التسعينات في العراق وما رافقها من أحداث تداولتها تلك السنوات، وسيطرت على انشغالات الناس في زقاق بغدادي يشكل مكاناً عراقياً مصغراً، وهي ترصد ثنائية الماضي والحاضر وتأثيرهما على جميع شخوص الرواية، وخصوصاً على شخصية يمامة، التي ترسم لوحاتها أحداث ذلك الزقاق البغدادي، وتعتبر تلك اللوحات روزنامة أيام تمضي بين أحلام وكوابيس، ومن خلال التشابه الشكلي التام بين رجلين أحدهما من الماضي والآخر من الحاضر، تصور الرواية تحولات الإنسان الواقع تحت ضغوط أحداث معينة، والتي تنعكس تجلياتها على قصة رومانسية غريبة، تنتقل بيمامة من مفاجأة إلى أخرى.. سبق للطبعة الأولى أن صدرت عن دار الشروق في عمان، وفازت بعدة جوائز عربية. ولميسلون هادي مجموعة من الروايات، والمجاميع القصصية منها: شاي العروس، رواية، 2010، حلم وردي فاتح اللون، رواية، 2009، نبوءة فرعون، رواية، 2007، الحدود البرية، رواية،2004 يواقيت الأرض، رواية،2001، رومانس، مجموعة قصصية، 2000، لا تنظر إلى الساعة، مجموعة قصصية، 1999، العالم ناقصاً واحد، رواية، 1999، رجل خلف الباب، مجموعة قصصية، 1999، أشياء لم تحدث، مجموعة قصصية، 1992، الفراشة، مجموعة قصصية،1986 ، الشخص الثالث، مجموعة قصصية، 1985، إضافة إلى عدة كتب في الخيال العلمي.

قصص "تفاحة آدم"

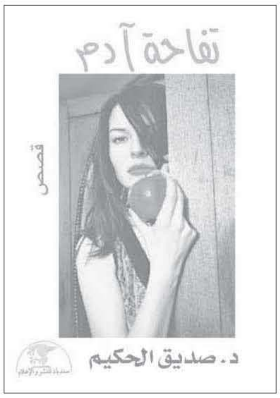
للكاتب د. صديق الحكيم

صدرت المجموعة القصصية الأولى للكاتب المصري بعنوان: "تفاحة آدم" عن دار سندباد للنشر والإعلام بالقاهرة 2011، في ثمانين صفحة من القطع المتوسط، ولوحة الغلاف للفنان أحمد طه، وتحتوي المجموعة على ثمان عشرة قصة: أنا ومرآتي ـ رحيل بلا وداع ـ شعرت بالخجل مرتين ـ عودة حمدان ـ الغربال الجديد ـ ربما يكون مغلقا ـ كوبري الناموس ـ البرطمان الثالث ـ لمن يجرؤ على الأحلام ـ الفوضى الخلاقة ـ خمسة جنيهات ـ كوب شاي ـ اللص المسروق ـ صانع المزاج ـ قصة أم 44 ـ فهمان برج السرطان ـ تفاحة آدم ـ لعنة الياسمين.

وقدم الناشر المجموعة بكلمة نقدية على الغلاف الأخير، قائلاً:

مجموعة قصصية متميزة حيث يلتقط الكاتب، بمهارة الفنان، عدة لقطات شديدة الإنسانية، لقطات مطمورة تحت عباءة سراديب الحياة، ينفض عنها التراب، ويضعها في بؤرة الضوء للدرس والتحليل، وينجح الكاتب في الغوص لأعماق شخوصها، عبر عوالمها المختلفة، فيقترب من هذه الشخوص، يقوم بتشريحها كجراح ماهر؛ ليحدد موضع الألم الموجع عبر دروب الحياة المعاصرة، ويرصد الكاتب جملة التغييرات السريعة المتباينة التي شوهت واقعنا العربي بعاداته وتقاليده، عبر لغة شفيفة تقترب من اللغة الشاعرية.

ويستدعى الكاتب مشاهد مختارة من أيام الزمن الجميل ويضعها في مقابل مشاهد حادة وموجعة من زمننا الحالي؛ ليضعنا في مواجهة دائمة مع ثلاثة عوالم: عالم الأنثى، عالم الرجل، عالم الطفولة.



مَثَل كَيْسان
حتى لا يكون الكلام رماداً

د. نهاد الموسى

كان كَيْسان أحد تلاميذ أبي عبيدة مَعْمَر بن المثنّى (العالم الراوية) في البصرة في القرن الثاني، وكان في كيسان غفلة، وكان أبو عبيدة يتظرف به.

سأل كيسان أبا عبيدة يوماً: عَلْقمة بن عبدة جاهليّ أو من بني تميم؟ فأجابه أبو عبيدة: وَيْلك، صحّح المسألة حتى يصحّ الجواب.

وسأل رجلٌ أبا عبيدة يوما عن اسم رجل فلم يعرفه، فقال كيسان: أنا أَعْرَفُ الناس به، هو خَيْر: خراش أو خداش أو رياش أو شيء آخر. فقال أبو عبيدة: ما أَحْسَنَ ما عَرَفْتَه! فقال: إي والله، وهو قُرَشيّ أيضاً. قال: وما يُدْريك؛ قال: أما ترى كيف احتوشته الشينات من كُلّ جانب؟

وذكر أبو عبيدة كيسان في بعض الأمر فقال: ما فَهِم، ولو فَهِم لَوَهِم.

وكان أبو عبيدة يقول فيه: نُسِخ العِلْمُ على لسان كيسان؛ لأنّه يَسْمَع منّي خِلافَ ما أقول، ويكتب خِلافَ ما يَسْمَع، ويقرأ خلاف ما يكتب.

كان كيسان إذا قيل: بِشْر، سمعه: بكر، وكتبه: عمرو وقرأه زيد.

وحديث كيسان منّا غير بعيد. حدّث أحدهم أنّه ذهب إلى مستشفى بولده، فلما سأله موظّف الاستقبال عن اسمه قال له: أوس. وجلس الرجل ينتظر دوره، فلما طال عليه الانتظار ذهب يراجع الموظّف وإذا هو يوبّخه قائلاً: أنا منذ ساعة أنادي: موسى... ولا مجيب.

لقد سمع الموظّف: أوس، فكتبه: قوس، وقرأه: موسى.

بل إن كيسان أصبح حاضراً في الندوات الثقافية التلفزيونية:

المذيع: كُلّ اللغات يقترض بعضها من بعض حتى إنه يقال، مثلاً، إن كلمة (رطل) ليست عربية الأصل.

المشارك: نعم، أنا لا أعرف اليونانية ولكن كلمة (رطل) يونانية الأصل.

ومِنْ أفدح ما يقع من ذلك أن ينظر القارئ في صورة الكلمة فيحوّلها إلى صورة أخرى تفضي إلى معنى مغاير تماماً.

أصدرت إحدى الجامعات نعياً لرئيسها جاء فيه:

لحق بالرفيق الأعلى وهو يحمل آمال الجامعة ... .

وصدر النعي في اليوم التالي هكذا:

لحق بالرفيق الأعلى وهو يحمل مال الجامعة ...

ويكتب أحدهم في سيرة أحد الأعلام:

وكان يعتزّ بانتمائه إلى العرب،

فوجد أن ما كتب جاء مطبوعاً على النحو التالي:

وكان يعتزّ بانتمائه إلى الغَرْب.

وكتب باحث في إحدى دراساته يناقش رأياً لباحث راحل:

ولا وجه لقول، الباحث، رحمه الله،: ....

فوجد ما كتبه مطبوعاً هكذا:

باحث وأكاديمي من الأردن.

ولا وجه لقول، الباحث، رجمه الله، ....

ومن طرائف هذا أن عنوان كتاب إميل حبيبي:

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل

قد جاء في بعض المطبوع:

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النمس المتشائل

أما في الاجتماعات فيتخذ التواصل وجها آخر، ويصبح ممّا يسرّ أحدهم أن يجد غيره يقول بمثل قوله، يراه الأول تأييداً ويراه الآخر جديداً.

وقد يضلّ الحوار عن القصد وينفتح على التيه ... إذ يجري في أحد المجالس على مثل هذا النحو:

الرئيس – إذا جعلنا المعدّل الأدنى للقبول ٨٠٪ ارتقينا بمستوى الخريجين.

عضو – من قال إن العلامة دليل حقيقي على مستوى الطلبة؟

آخر – إن علينا أن نراجع طريقتنا في تقويم الطلبة فما تزال الأسئلة تقيس مقدار التذكر وكتبنا إنّما تمثّل عبئاً على الذاكرة.

ثالث – ولهذا يلقي كثير من الطلبة كتبهم بعد أداء الامتحان.

رابع – لقد آن لنا أن نطوّر مناهجنا.

خامس – ولكن التطوير لا يعني بالضرورة تحوّلاً إلى الأحسن.

سادس – لا بدّ من تغيير المناهج لتصبح مناظرة أو منافسة للمناهج في الدول المتقدمة.

سابع – إن هذا ما يدعو إليه، "الآخر" الذي لا يريد بنا خيراً... إلخ.

وهكذا يغدو" التنائي بديلاً عن تدانينا".

أما في فضاء الإعلام فيصبح" التصريح " – والأصل فيه أن يكون وضوحاً خالصاً غير ملتبس – يصبح مشتجراً للتـأويل والخلاف، ويصبح صاحب كلّ تصريح محتاجاً إلى " تصحيح " مراده من تصريحه أو تكذيب ما نسب إليه: كأنّه لا أصل له ابتداء، أو كأن ما قيل كان غير ما سُمِع، أو أن ما سُمِع غير ما قُصِد ... إلخ إلخ

وفي فضاء الإعلام، أيضاً، قد ينطلق الحوار من موقفين قَبْليّيْن وينتهي الحوار بين الطرفين من حيث بدأ كأنما هما خطّان متوازيان، ويصبح التواصل المأمول تفاصلاً حدّياً غير معقول!

وتستفحل هذه الآفة في زماننا هذا: زمان الإعلام والانترنت والنشر الإلكتروني والكفاية الإدارية.

هيّأت وسائل الاتصال لكل فَرْد أن يجأر بصوته فيمتدّ في الفضاء الكوني جميعاً، فإذا صدر الصوت عن الوهم أشاع البلبلة وجار عن الحق وإذا رجع الصوت صدى آخر لدى مستمعيه ضلّ الفهم عن أصل القصد، وكان ما حولنا ضجيجاً خالصاً وجعجة بلا طحن.

إنّ " مجتمع المعرفة " الذي بشرّ به هذا الزمان قد فتح لنا مصادر المعرفة على سعة لم تشهدها البشرية من قبل. وأصبح التحدي الأكبر هو الفهم الذي نفرز به الغثّ من السمين، والفهم الذي يمكننا من استثمار هذه المعرفة في توليد " أفكار جديدة ".

وأنّى لنا حسن الاستثمار إذا كان الطالب أو الباحث، مثلاً، يكتفي بنقرة أو نقرتين ليستخرج مقالة أو بحثاً دون أن يقرأه.

ويصبح أول شروط مجتمع المعرفة علينا أن نقرأ ونحسن القراءة ثم نفهم لنبلغ الفكرة الجديدة المضافة.

ويصبح أول شروط زمن الاتصال علينا أن نستمع ونحسن الاستماع لنحسن الفهم ثم نختلف فنغتني بالاختلاف، وإلا كان مَثَلنا مَثَل كيسان وصار الكلام رماداً!